UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00590251 5

GASTON PARIS

—

ESQUISSE
HISTORIQUE
DE LA
LITTÉRATURE
FRANÇAISE
AU
MOYEN AGE

—

LIBRAIRIE
ARMAND COLIN
PARIS

Prix : 7 fr.

GASTON PARIS

ESQUISSE HISTORIQUE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

AU MOYEN AGE

(DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'A LA FIN DU XVe SIÈCLE)

3e ÉDITION

Librairie Armand Colin

103, Boulevard Saint-Michel, PARIS

THE ANTIQUE CENTURY SHOP
(M. Szood, French Books & Antiquarian)
[illegible] MADISON AVENUE
NEW YORK CITY

ESQUISSE HISTORIQUE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

AU MOYEN AGE

(DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'A LA FIN DU XVe SIÈCLE)

GASTON PARIS

ESQUISSE HISTORIQUE
DE LA
LITTÉRATURE FRANÇAISE
AU MOYEN AGE

(DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'A LA FIN DU XVe SIÈCLE)

TROISIÈME ÉDITION

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS
1922

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

LIBRARY
OCT
2
1986
UNIVERSITY
OF TORONTO

AVERTISSEMENT

DES ÉDITEURS

Cette *Esquisse historique de la Littérature française au moyen âge* est le dernier ouvrage que Gaston Paris ait écrit. Il l'a rédigé, dans l'été de de 1901, à Cerisy-la-Salle. Ce fut pour lui à la fois un travail et un délassement, car il était si plein de ce sujet qu'il n'avait d'effort à faire que pour se restreindre. Depuis longtemps il projetait de composer cette *Esquisse* : il la croyait utile même après le résumé sur *La Littérature française au moyen âge* (*XI*e-*XIV*e *siècle*) qu'il avait publié en 1888 [1], à la librairie Hachette, comme première partie d'un *Manuel d'ancien français*, dont la suite n'est pas venue. En effet, tandis que dans ce premier

1. Une troisième édition de ce livre, revue par MM. Paul Meyer et Joseph Bédier, a paru en 1905 à la librairie Hachette.

ouvrage la littérature du moyen âge est distribuée en deux parties : *Littérature profane*, *Littérature religieuse*, et chacune de ces parties en quatre sections suivant les quatre grands genres : *Narratif*, *Didactique*, *Lyrique* et *Dramatique*, de sorte que le *Roman de la Rose* s'y trouve présenté avant la *Séquence de sainte Eulalie*, il restait à offrir aux étudiants en histoire ce qu'on trouvera ici, une distribution chronologique de la matière par époques, permettant d'embrasser, à un moment donné, l'activité intellectuelle de la France dans les productions diverses de la littérature, et d'en saisir le lien avec l'histoire politique, avec l'histoire des mœurs et celle des idées. D'autre part le *Manuel* s'arrête à l'avènement des Valois. Il reste un intervalle de plus d'un siècle et demi entre ce terme et le commencement des guerres d'Italie, d'où l'on fait partir la littérature française moderne. Cet âge intermédiaire — qu'illustrent Froissart, Eustache Deschamps, Christine de Pisan, Alain Chartier, Charles d'Orléans, Antoine de la Sale, Chastellain, Commines, Villon, avec une production théâtrale brillante et diverse, du *Patelin* à *la Passion* — est d'autant plus utile à connaître qu'il dégage des habitudes d'esprit non-

velles, plus libres, plus critiques, par où la Renaissance est préparée, en même temps que la bourgeoisie assoit la nation. Laissée en dehors du cadre de la première étude, cette période occupe plus du quart du présent volume.

C'est M. Dent, éditeur à Londres, qui fournit à Gaston Paris l'occasion d'écrire cette nouvelle *Esquisse*. M. Dent désirait faire place dans son élégante collection de poche des *Temple Primers* à un petit volume intitulé *Mediæval French Literature*; il s'adressa à l'homme qui était, selon le mot de M. Hermann Suchier (dans un compte rendu de l'édition anglaise), « le meilleur connaisseur de ce domaine ». Gaston Paris accepta : le petit livre, écrit en 1901, comme nous avons dit, fut traduit en anglais et publié chez *M. Dent, 29 & 30 Bedford Street, London*, dans les derniers jours de 1902. L'auteur s'était réservé expressément le droit de donner une édition française, plus complète et munie de notes.

Cette édition française qui paraît, posthume, après un intervalle de quatre ans, présente, avec le texte anglais, les différences que voici. D'abord d'assez nombreuses erreurs, qui proviennent de la précipitation avec laquelle la traduction avait

été faite et imprimée, ont été corrigées d'après le manuscrit de l'auteur. En second lieu, des morceaux assez étendus — plus de vingt-cinq pages — qu'il avait fallu sacrifier pour ne pas excéder le cadre fort réduit de la collection anglaise, ont été rétablis. Troisièmement, les notes, que Gaston Paris avait commencé d'écrire, ont été ajoutées et complétées. Quatrièmement, le texte a été divisé en paragraphes numérotés, pour la commodité des renvois, et chaque chapitre, consacré à une période nettement circonscrite, est précédé d'un court sommaire qui permet d'en embrasser le contenu. Cinquièmement, on a joint un *index*, nécessaire aux recherches. On espère avoir ainsi procuré aux lecteurs sérieux et aux étudiants en histoire un instrument de travail élémentaire et maniable, que du reste le nom de l'auteur suffit à recommander.

Il reste à dire quels arrangements très légers et indispensables ont été pratiqués sur le manuscrit tel que Gaston Paris l'a laissé. Sentant bien qu'il ne pouvait le publier dans la rédaction fruste qu'il avait faite pour être traduite, il voulait le récrire en entier. Trop surmené, dans les derniers mois de sa vie, pour y donner ses soins, il avait prié

amicalement M. Paul Desjardins, qui passait auprès de lui les vacances de 1902, de commencer, sous son contrôle, ce petit travail de mise au point. Les premières pages ont été revisées de la sorte : il a bien fallu, pour la suite, se passer de la surveillance de l'auteur. Du moins le secrétaire occasionnel que Gaston Paris avait choisi s'est imposé, pour la partie de la tâche qu'il lui fallait achever seul, de retoucher le moins possible le texte de son maître. Il ne s'est permis que de couper et d'éclaircir quelques phrases qui paraissaient décidément inextricables pour un lecteur de compétence et d'attention moyennes, beaucoup plus discrètement certes que Gaston Paris ne l'eût invité lui-même à le faire. Ni une appréciation ni une qualification n'ont été changées. Le même reviseur a divisé les alinéas, rédigé les sommaires et corrigé les épreuves.

M. Paul Meyer a bien voulu examiner attentivement l'ouvrage posthume de son ami. Il a complété, très rarement, certaines indications où une date, un nom étaient restés en blanc. Il a, plus rarement encore, rectifié quelque assertion que les progrès de l'érudition, depuis quatre ans, ont rendue caduque. Enfin il s'est chargé de l'anno-

tation. Voulant utiliser les notes que l'auteur avait préparées pour l'édition française, il a observé que ces notes présentaient surtout le caractère d'additions au texte. Il n'a pas cru devoir continuer d'après ce système : c'eût été se substituer à Gaston Paris. Reprenant le travail de son ami où celui-ci était arrêté — à partir du § 160 — il a entendu les notes comme des renseignements bibliographiques complémentaires du texte. Il a été guidé par le désir d'être utile au lecteur, pour une époque principalement où manque, jusqu'ici, le secours d'une bibliographie commode.

AVANT-PROPOS

On n'a pas eu l'intention d'écrire à proprement parler, dans ce petit livre, une histoire de la littérature française au moyen âge. Cette histoire a été, en ces dernières années, l'objet de plusieurs ouvrages, d'étendue diverse, et dont chacun a son genre de mérite et d'utilité[1]*. On ne s'est pas astreint ici à donner des poètes et des écrivains, non plus que des nombreuses œuvres anonymes de l'ancienne France, une énumération quelque peu complète. On s'est attaché surtout à faire ressortir les traits vraiment significatifs de la production intellectuelle et artistique du moyen âge français, du moins en tant qu'elle a employé la langue vulgaire (non sans jeter parfois un coup d'œil sur la littérature écrite en latin). On s'est appliqué à relever, dans cette production, les œuvres qui paraissent le mieux exprimer le génie national, l'esprit d'une époque et d'une société, ou encore celles qui ont agi sur le développement littéraire des autres nations. La littérature est donc ici considérée spécialement sous son aspect social et dans sa signification historique.*

1. Voir les notes à la fin du volume.

ESQUISSE HISTORIQUE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

AU MOYEN AGE

Introduction.

Littérature parlée et littérature écrite (1-3). — *Deux sociétés, deux littératures* (4). — *Littérature laïque* (5-7). — *Littérature des clercs* (8-12). — *En quel sens ces littératures sont populaires* (13-15).

1. Le nom de « littérature », appliqué aux œuvres médiévales, appelle une remarque préliminaire. Ce nom n'est pas exactement approprié. Il implique l'idée de « lettres », d'écriture; or une partie consi dérable des œuvres que nous étudierons ne s'est pas originairement, produite sous la forme écrite.

Par suite de la destruction de l'établissement officiel romain, l'Europe occidentale s'est trouvée, dans chaque nation, divisée en deux sociétés distinctes : l'une, à peu près confondue avec l'Église, — laquelle continuait ou avait renoué, pour la langue et la litt'

rature, la tradition romaine — se servait du latin grammatical pour écrire et même pour parler; l'autre, désormais ignorante de la grammaire, ne sachant même plus, sauf exception, ni lire, ni écrire, ne parlait que le « vulgaire ». C'est dans cette seconde société, de beaucoup la plus nombreuse, et surtout dans la classe aristocratique, que s'est produite en France, sous forme épique, lyrique, didactique et satirique, la première poésie du monde roman moderne. Ceux qui la créèrent et, pendant longtemps, la développèrent, ne l'écrivaient pas; beaucoup sans doute ne savaient pas écrire; ils la destinaient à être, non pas lue par le public pour qui elle était faite, mais chantée ou récitée devant lui : la France se trouvait ainsi ramenée, après des siècles de culture scripturaire, à l'état de l'Inde ancienne ou de la Grèce des temps héroïques, quand la mémoire seule servait à la conservation des œuvres de l'esprit.

Ce ne fut qu'à une époque postérieure que l'on commença à écrire quelques-unes des productions du temps passé que l'on ne voulait pas laisser perdre, et qui, au cours d'une transmission orale souvent longue, avaient forcément subi de graves transformations. Ce qui nous a été conservé ainsi est sans doute peu de chose auprès de ce qui a existé. De l'ensemble de cette production nous ne pouvons donc nous faire qu'une idée approchée et vague.

2. Les plus anciennes rédactions de nos poèmes nationaux qui nous soient parvenues sont dues à des

scribes anglo-normands. On en devine la raison : la culture française, introduite en Angleterre par la conquête, y garda toujours un caractère artificiel; on y éprouva de bonne heure le besoin de confier à la garde de l'écriture, plus sûre qu'une mémoire inexercée, les poèmes importés de France. En France même, nous n'avons pas, de nos plus anciennes chansons de geste, de manuscrits antérieurs au XIIIe siècle. Naturellement elles ne s'y présentent que sous des formes très modernisées. On s'en rend compte, si l'on compare le *Roland* dans le texte d'Oxford avec les manuscrits français qui n'en donnent qu'un renouvellement. Toutefois il est probable qu'il a existé des manuscrits épiques antérieurs; car des poèmes du XIIe siècle, qui certainement ont été écrits par leurs auteurs mêmes, nous n'avons non plus que des manuscrits du XIIIe. Les plus anciens originaux sont perdus. Dans la France médiévale, comme dans l'Inde, comme dans la Grèce, comme dans les pays musulmans, on n'attachait pas aux manuscrits anciens, une fois qu'ils étaient copiés, la valeur que nous leur attribuerions : on les laissait perdre sans souci. C'est pourquoi nous n'avons presque aucune œuvre du haut moyen âge dans des copies contemporaines de la composition. Le dommage est grand, parce que les copistes subséquents ne se piquaient pas de reproduire exactement leurs modèles : non seulement ils en rajeunissaient la langue pour en faciliter l'intelligence, mais souvent ils les remaniaient beaucoup plus profondément. Ainsi, de la produc-

tion épique antérieure à la fin du XIIe siècle, nous n'avons, à quelques exceptions près, que des renouvellements plus ou moins libres. Et, même sous cette forme incertaine et inexacte, nous n'en avons qu'une partie presque insignifiante, au regard de ce qui a dû exister.

Ce qui est vrai de la *poésie épique* l'est encore bien plus de la *poésie lyrique* et *satirique*. De la production lyrique, qui, sous sa forme populaire, a dû être très abondante, il ne nous est absolument rien resté qui remonte à l'âge le plus ancien; c'est à peine si une mode de la fin du XIIe siècle et du commencement du XIIIe a sauvé quelques belles chansons lyrico-épiques de l'époque précédente; la poésie lyrique « courtoise » n'a pas non plus été écrite à l'origine ou, du moins, ne l'a été que sur des feuilles volantes, dont aucune ne nous est parvenue : nous n'avons, pour le XIIe siècle, que des anthologies dressées dans le siècle suivant. Quant à la poésie satirique, dont l'existence nous est attestée très anciennement, elle a aussi à peu près complètement disparu. Il en est de même des essais dialogués et des petites compositions didactiques ou descriptives. Ce n'est donc, à vrai dire, qu'à partir du XIIe siècle que l'on peut parler de « littérature » française au sens strict; nous employons ce mot parce qu'il n'en existe pas d'autre, mais nous devions en restreindre la portée.

3. Les choses changent au XIIe siècle, et surtout au XIIIe. A cette date, il se produit un contact plus

intime, un commerce plus fécond, entre la société latine et la société purement française. Dès l'époque carolingienne les clercs avaient commencé à employer l'idiome vulgaire pour des compositions destinées à l'enseignement du peuple. A mesure que l'écart entre le latin et le vulgaire allait s'agrandissant, l'Église sentit le besoin de mettre à la portée des fidèles qui ne comprenaient plus le latin, les doctrines et les récits qui composaient son dépôt sacré. D'autre part, une fois que la société féodale fut sortie de la période tumultueuse de sa formation, les laïques des hautes classes, particulièrement les femmes, commencèrent à réclamer une nourriture intellectuelle plus forte que les chants guerriers ou les contes plaisants de leurs « jongleurs »; ils demandèrent aux clercs de leur ouvrir l'accès de ces fameux livres de l'antiquité où, d'après eux, étaient racontées de si belles histoires et données de si utiles leçons. Les clercs se mirent à l'ouvrage, et aussitôt y trouvèrent profit; de sorte que, après quelques essais, ces clercs en vinrent à prendre part, de plus en plus activement, à la producduction en langue vulgaire. Dès lors on peut dire que la littérature française est commencée. Peu à peu, à travers d'opiniâtres résistances, le français, comme les autres langues de l'Europe, se substitue au latin dans tous les domaines de la pensée, de la science et de la poésie.

4. La coexistence, dans la société médiévale, de deux mondes, le monde *latin* et le monde *vulgaire*,

le monde *clérical* et le monde *laïque*, ne saurait être assez rappelée à l'attention de ceux qui veulent comprendre cette époque. C'est par là que la France du moyen âge diffère des sociétés de l'Inde ou de la Grèce auxquelles nous l'avons comparée. La masse de la nation puise son instruction ailleurs que dans les livres; elle a une poésie à elle, transmise oralement et renouvelée sans cesse avec les changements de la langue. A part de cette multitude, au-dessus d'elle intellectuellement, se maintient le cercle étroit des hommes qui savent le latin, qui connaissent l'antiquité latine, sacrée et profane, qui, seuls d'abord, écrivent l'histoire, cultivent la théologie, la philosophie et le peu de science qui s'est sauvé du naufrage. Cette juxtaposition de deux mondes était inconnue à la Grèce primitive, où l'écriture était étrangère à toute la nation; elle était inconnue à la Grèce plus civilisée et à Rome, où l'écriture était familière à toute la nation, ou du moins à toute la classe supérieure; particulière à notre moyen âge, elle a été pour la littérature vulgaire de ce temps une cause de manifeste infériorité. Cette littérature ne fut pas cultivée, d'ordinaire, par les hommes qui se sentaient une valeur intellectuelle et des lumières supérieures. Puis, quand les clercs se décidèrent à y prendre part, ce fut pour y introduire des conventions, une science, des idées qui n'étaient pas, comme en Inde ou en Grèce, sorties spontanément de la nation, mais étaient empruntées telles quelles à une tradition éloignée, mécaniquement transmise et comprise très imparfaitement. C'est ainsi

que l'évolution du génie poétique français fut constamment entravée, puis déviée, qu'elle ne se déroula pas avec la même liberté, la même originalité que celle d'autres poésies, et que finalement elle avorta, pour faire place à la littérature dite classique, laquelle est nationale par la forme, mais dépend, pour le fond, de l'antiquité, d'ailleurs plus intimement comprise et utilisée d'une manière plus féconde.

Toutefois, si le génie français n'a pas pu, au moyen âge, à cause du voisinage de la tradition latine maintenue dans la classe instruite, se développer en toute liberté, il n'en a pas moins déployé une activité extraordinaire, produit des œuvres fort dignes d'étude et rayonné autour de la France une influence prodigieuse. C'est ce génie français que nous chercherons à dégager dans l'immense production littéraire du moyen âge, et à caractériser.

Avant d'entrer dans cette étude analytique, il est bon d'embrasser d'un coup d'œil l'ensemble de cette production pendant les siècles qui vont de l'invasion germanique à la Renaissance.

5. Le grand titre du génie français à l'attention et à l'admiration de l'histoire, pendant cette longue période, c'est ce qu'il a su tirer de son propre fonds : l'épopée, la poésie narrative sous ses formes les plus variées, l'histoire, la satire, la poésie morale et descriptive, plaisante, satirique, la poésie lyrique. C'est en France que la société nouvelle issue de la conquête

germanique a osé s'exprimer dans une poésie sortie de son sein, et véritablement indépendante de celle de l'antiquité. Reconnaissons-le tout de suite (nous le constaterons plus tard) : cette éclosion hardie d'une poésie vulgaire a été probablement déterminée, au moins en partie, par l'influence de la poésie germanique antérieure; mais ce qui constitue le caractère propre de la nation française, c'est précisément d'avoir reçu un afflux germanique plus riche et plus fécond qu'aucune autre nation romane.

Cependant si notre poésie a dû son éveil épique à l'épopée des Francs ou des Bourgondions, elle s'est, une fois éveillée, complètement émancipée de son initiatrice, et ne s'est plus appuyée que sur le sol même de la patrie. En France, pour la première fois dans le monde roman, on a célébré dans des chansons (devenues les chansons de geste), les événements et les personnages nationaux, depuis les temps mérovingiens jusqu'à la fin du xe siècle. Si, plus tard, la France n'a pas inventé la « matière de Bretagne », elle l'a transformée et marquée de son empreinte; c'est grâce à la France que les vieux contes celtiques ont passé aux autres nations; c'est à leurs interprètes français qu'ils doivent cette popularité conservée à travers plusieurs siècles et renouvelée par le nôtre. Nos poètes ont su, dès le XIIe siècle, capter les récits des provenances les plus diverses, orientaux ou grecs pour la plupart, qui circulaient dans le monde méditerranéen, et leur donner une forme toute française, bientôt traduite et imitée, qu'il s'agît d'aventures merveilleuses, de douces

histoires d'amour ou de contes salés. Ils ont recueilli les épisodes épars d'une sorte d'épopée animale sur les mésaventures d'Isengrin le loup et les artifices de Renard le goupil. Ils ne s'en sont pas tenus à la fiction. Déjà ils avaient raconté, tant au Midi qu'au Nord, dans la forme des chansons de geste, mais avec une allure beaucoup plus voisine de l'histoire, la croisade de 1098, où la France joua le premier rôle; plus tard encore un de nos Français faisait de l'expédition de Richard et de Philippe en Terre Sainte l'objet d'un poème exactement historique. Dans cette Palestine devenue française, dès avant la fin du XIIe siècle, on se mettait à écrire l'histoire contemporaine en simple prose, puis, au commencement du XIIIe, ces mêmes expéditions lointaines suggéraient à Villehardouin et à Robert de Clairi de raconter les merveilleux événements dont ils avaient été les témoins et les acteurs. Vers le même temps encore, suscités sans doute par des traductions du latin, paraissaient les premiers romans en prose, le *Lancelot*, le *Merlin*, le *Tristan*, qui inauguraient le genre de la fiction passionnée, réservée à un si brillant avenir chez les modernes.

6. Non moins que la poésie épique, la poésie lyrique a pris chez nous un développement incomparable. Sans doute la chanson proprement populaire a dû toujours exister chez les diverses nations romanes, mais en France seulement la société aristocratique a su la transformer à son usage, en a fait un art nouveau, que les autres peuples ont imité. De bonne

heure aussi on a composé chez nous de hardies chansons satiriques; nous avons perdu les plus anciennes, mais le genre satirique même, qui est absolument indigène, fleurit au XIIIe siècle; il se continuera, sous forme d'épigrammes ou de chansons, au delà même du moyen âge. Il est encore un genre tout français, voisin du précédent : c'est celui des courtes poésies qui font la description d'une ville, d'une foire, d'un métier, d'une façon de vivre; ou encore des poésies à visée morale qui, sans rien devoir à la prédication religieuse, enseignent les règles de la courtoisie ou les devoirs d'une profession, qui célèbrent les plaisirs de la taverne et les excitations du jeu ou bien en détournent, qui exaltent ou bien dénigrent les femmes, qui prennent en un mot toute la vie réelle et quotidienne pour sujet de leurs vers sans prétention.

7. Il s'est produit sans doute, en extraordinaire abondance, des poèmes plus fugitifs encore. Nous verrons plus loin comment les « jongleurs », héritiers directs du métier des histrions antiques, mais non de leur répertoire, débitaient, pour amuser les grands ou pour égayer les festins et les noces, des contes et des facéties, et dès l'origine, sans doute, exécutaient soit des *débats* ou disputes, soit de petites scènes empruntées à la réalité prochaine. Dans ce répertoire varié, ce que nous avons de plus ancien est, pour les contes, du XIIe siècle, pour les facéties et les débats ou farces, du XIIIe; mais ce triple genre a sans aucun doute été

cultivé bien auparavant : c'était celui dont les échantillons, à l'époque ancienne, avaient évidemment le moins de chance d'être confiés au parchemin.

Voilà la partie de beaucoup la plus intéressante de la littérature française au moyen âge : c'est cette production vraiment originale, spontanée, qui, sans souci de la tradition antique, est sortie des conditions nouvelles de la vie.

8. En regard se place l'immense production qui dépend de la tradition latine. Elle appartient aux clercs et, comme nous l'avons dit, elle est arrivée à dominer l'autre, à la restreindre de plus en plus, et finalement à la supplanter en grande partie; elle l'a au moins influencée sensiblement et l'a pénétrée de son esprit. Cette littérature savante doit elle-même être divisée en deux groupes, dont les frontières ne sauraient d'ailleurs être nettement circonscrites. Le premier comprend les traductions proprement dites ou les adaptations d'ouvrages latins; dans ces traductions de l'antique, l'historien ne trouve à relever que le fait même de leur existence, les contresens involontaires, et souvent instructifs, qu'y ont commis les traducteurs ou arrangeurs, et les éléments adventices, empruntés à leur temps ou à leur milieu, qu'ils y ont introduits. Le second groupe, dont l'importance va toujours grandissant, comprend une masse d'œuvres dues, comme les premières, à des clercs, mais qui en diffèrent en ce que ces conteurs nourris d'une tradition ancienne ont condescendu à

tirer leurs sujets, leurs formules de composition et leurs procédés de l'art national. C'est dans les ouvrages de ce genre que la littérature du moyen âge prépare la littérature moderne; grâce à cette gymnastique à laquelle la plient des écrivains savants, la langue française s'est rendue peu à peu capable d'exprimer des idées abstraites, de construire des périodes amples et bien équilibrées, enfin est devenue l'organe de l'activité intellectuelle sous ses formes les plus hautes.

9. Au premier, au moins original de ces deux groupes, appartient presque entièrement la littérature religieuse. Elle débute par de simples traductions, en prose ou en vers, d'écrits bibliques, de vies de saints et de légendes miraculeuses. Mais de bonne heure, surtout dans les vies et légendes de saints, les adaptateurs laissent un libre jeu à l'influence de la littérature vulgaire ou de la société où ils vivent; bientôt même on vit apparaître des « contes dévots » qui n'ont pas de sources latines et qui sont sortis tout entiers de l'imagination médiévale. Toutefois n'en exagérons pas le nombre et l'originalité. Presque toutes les merveilleuses légendes chrétiennes où l'on s'est habitué à voir l'empreinte de la dévotion naïve du moyen âge ont des sources orientales; elles sont arrivées à nos conteurs par des intermédiaires latins. C'est dans l'esprit, éminemment apte aux fictions, des Asiates hellénisés, qu'elles sont écloses. Le moyen âge occidental n'a presque rien inventé dans ce domaine; aussi la plupart des récits édifiants qu'il a élaborés sont-ils dénués

de valeur historique, autant que de valeur d'art. Cependant le goût passionné qu'on avait pour les récits de ce genre, non content de susciter d'innombrables Vies de saints, des contes pieux en vers et en prose, donna naissance à une forme particulière de théâtre religieux, les « miracles »; ceux-ci ne font que mettre à la scène quelque épisode tiré de ces récits hagiographiques ou de ces contes. Le *miracle* offrait à la dramaturgie une forme souple et facile; un illettré pouvait s'en tirer sans peine; né en France, le Miracle s'est développé ailleurs peut-être plus librement. A la fin du moyen âge seulement parurent de grands drames hagiographiques; mais, par la forme, ces compositions vastes et confuses se rapprochent des « mystères », dont à la fin on ne les distingue plus.

10. Les *Mystères* appartiennent plus que les Miracles à la littérature cléricale. A l'origine très brefs, et incorporés à la liturgie latine, ils sortent peu à peu de l'église, adoptent la langue vulgaire, et, après des transformations dont nous aurons à parler, deviennent à la fin les immenses représentations qui eurent tant d'éclat au xve siècle. La charpente en reste fidèlement empruntée à la tradition ecclésiastique, mais dans le détail une large place est faite à l'élément populaire, à la peinture des mœurs contemporaines, même au comique. Les Mystères, d'ailleurs, continuent d'être composés par des clercs, et ce sont des enseignements autant que des spectacles.

11. Les clercs ne s'occupaient pas seulement de théologie et d'histoire ecclésiastique. Ils avaient conservé, par un hasard presque miraculeux, un fragment considérable de l'antiquité classique. Ils connaissaient certains historiens et certains poètes latins; ils se mirent de bonne heure à étudier la philosophie, et, dans les ouvrages qui étaient à leur portée, les sciences. A partir du XIIe siècle ils commencèrent à faire part de leur instruction aux laïques, et d'abord à de grands seigneurs ou à de grandes dames qui ne savaient pas le latin, ne savaient même pas l'alphabet, mais se firent lire les traductions ou imitations que les clercs composaient pour eux. C'est ainsi que l'épopée de *Thèbes*, de *Troie*, d'*Énée*, l'histoire d'*Alexandre*, de *César*, les fables d'*Ovide*, furent mises en vers ou en prose, transformées, dénaturées plus ou moins profondément par les arrangeurs. On écrivit même en français l'histoire ancienne tout au long, et l'on traduisit les chroniques modernes écrites en latin, de préférence les plus fabuleuses. On mit aussi en *vulgaire* des ouvrages de science, des encyclopédies bourrées de toutes les notions, presque toujours étrangement défigurées, prises dans les ouvrages de la basse antiquité ou dans les compilations médiévales qui les avaient déjà extraites ou résumées. On emprunta aussi aux Latins certaines œuvres de morale purement humaine, comme la *Consolation* de Boèce, ou les *Distiques* mis sous le nom de Caton, ou bien d'un didactisme plus que profane, comme l'*Art d'amour*. Tout

ce travail, qui n'a pour nous qu'un intérêt d'érudition, n'est pourtant pas à négliger; il porta des fruits; il assouplit et enrichit la langue, il répandit parmi les laïques un goût de s'instruire, dont pendant des siècles ils s'étaient peu souciés. Mais il est un profit de ce long travail qui nous intéresse surtout, c'est qu'il a dressé les clercs à écrire en français, et qu'il aboutit ainsi à la formation de cette littérature en langue vulgaire par laquelle le moyen âge s'achemine insensiblement à la Renaissance.

12. L'œuvre capitale de cette littérature des clercs est la deuxième partie du *Roman de la Rose*, qui marque vraiment la fin de la poésie purement française. Il est vrai, celle-ci survécut encore quelque temps, mais elle n'eut plus de force que pour une lyrique toute conventionnelle ou pour des œuvres de circonstance. Les chansons de geste, les romans arthuriens, les romans d'aventures, les fableaux, les chansons « courtoises », tout cela a disparu au XIVe siècle, et tous les écrivains remarquables du XVe, sauf Charles d'Orléans, sont des clercs. Toutefois ces clercs étaient beaucoup plus rapprochés du monde laïque que ceux de l'époque précédente; ils connaissaient l'antiquité et l'imitaient abondamment; mais ils pensaient à la française; en somme ils étaient déjà ce qu'ont été, à bien peu d'exceptions près, tous nos écrivains depuis la Renaissance : des esprits nourris de la tradition antique, mais habitués à exprimer toutes leurs idées dans la langue qui, désormais, ne

s'appelle plus le « vulgaire », et s'inspirant des sentiments et des mœurs de leur temps.

13. Rappelons encore ici la remarque que nous avons faite en commençant : le mot « littérature » ne s'applique qu'improprement à la poésie et même à la prose françaises dans leur première période. Les œuvres poétiques ne sont pas destinées à être lues : le poète en les composant pense à des auditeurs auxquels elles seront chantées, si ce sont des chansons de geste; récitées, si ce sont des romans; les chansons lyriques sont même faites pour être chantées par ceux auxquels on les adresse. Les plus anciens récits en prose sont, il est vrai, dictés ou écrits par l'auteur, mais pour être lus à haute voix à ceux qui voudront en prendre connaissance. Cette observation est d'une très grande conséquence : elle explique le caractère d'improvisation et l'allure particulière du style qui nous frappent dans beaucoup de compositions; elle explique aussi l'anonymat de tant de poèmes anciens qui n'ont été écrits qu'après avoir longtemps circulé oralement, et la précaution que prennent les auteurs quand les mœurs commencent à changer, d'enchâsser d'une façon quelconque leurs noms dans leurs œuvres. Encore cette précaution ne réussit-elle pas toujours : il s'en faut : nous avons souvent d'un même ouvrage à côté de copies qui ont conservé le passage où l'auteur avait mis son nom, d'autres qui l'ont supprimé et bien des œuvres nous sont arrivées anonymes, que l'auteur peut-être avait en vain signées. Encore aujour

d'hui le public qui lit pour s'instruire ou s'amuser, sans préoccupation d'art, est indifférent au nom des écrivains; souvent il ne retient pas celui des auteurs dont il aime le plus les livres. Dans ces conditions, même quand l'âge de l'écriture eut succédé à celui de la transmission purement orale, les poètes ou écrivains ne pouvaient songer à tirer de leurs ouvrages un profit commercial. Ils les composaient en vue de riches patrons, auxquels ils en offraient des exemplaires, et qui les récompensaient à leur guise. Si cette circonstance a diminué l'indépendance des auteurs et les a rendus plus nonchalants de donner à leurs ouvrages une valeur d'art, en revanche il s'ajoute par là à ces productions une signification historique et sociale; elles représentent moins les goûts des auteurs mêmes que ceux des grands personnages pour lesquels ils les composaient, et ainsi nous donnent une idée de la culture intellectuelle, morale et esthétique de la haute société du temps.

14. Ce serait une grande erreur, en effet, de croire que la littérature du moyen âge, prise dans son ensemble, est une littérature populaire. Ceux qui l'ont faite et pour qui elle a été faite étaient bien du peuple (c'est le sens de *laici*), en regard des clercs; mais ce peuple embrassait toutes les classes, depuis le roi jusqu'aux ouvriers et aux paysans. Or ce n'est pas pour les ouvriers et les paysans que la littérature du moyen âge a été faite; si quelqu'un de ceux-ci y a participé, c'est qu'il était sorti de sa classe, était

devenu clerc, ou s'était mêlé au monde chevaleresque ou bourgeois.

Le vrai peuple, au moyen âge, n'avait pas plus de littérature qu'il n'en a aujourd'hui; il en avait même moins, puisqu'aujourd'hui il sait lire et qu'on écrit pour lui. Tout au plus possédait-il quelques contes et quelques chansons dont la littérature des classes supérieures a pu profiter. Quelque chose de celle-ci a fini, mais très tard, par descendre jusqu'au bas peuple; au XIVe siècle, et déjà au XIIIe, les jongleurs chantaient les chansons de geste, faites pour l'aristocratie, sur les places publiques des villes et même des villages. — Bien plus tard, quand on eut mis en prose quelques-unes de ces chansons et qu'on les eut imprimées, elles firent, parfois jusqu'à nos jours, les délices des artisans et des villageois.

15. Mais à l'origine elles avaient été le charme et le stimulant des barons féodaux, dont elles reflètent les idées, les sentiments et la façon de vivre. A plus forte raison en est-il de même du *roman courtois* et de la *lyrique courtoise*, exclusivement destinés à la société chevaleresque, ou même produits par elle. La littérature religieuse, morale, plaisante et descriptive atteignait naturellement des couches plus profondes, et le théâtre religieux ou profane était destiné à toutes les classes de spectateurs. Dès le XIIe siècle, les bourgeois s'étaient intéressés aux poèmes féodaux, où on leur fit une place de plus en plus grande, si bien que les dernières chansons de geste, comme l'amusant *Bau-*

douin de Sebourg, sont d'une allure et d'une inspiration plus bourgeoises que chevaleresques. Pour eux surtout et par eux, dont l'importance dans l'état allait sans cesse croissant, fut composée la littérature didactique : le *Roman de la Rose* devint leur livre favori et inaugura leur prédominance littéraire.

Mais dans sa partie la plus ancienne et la plus originale, la littérature, et surtout la poésie du moyen âge français est une littérature, une poésie aristocratique.

Cela n'empêche pas qu'elle ne nous présente beaucoup des caractères qui distinguent généralement l'art populaire : une grande simplicité de conception et d'exécution, un penchant marqué pour les types surhumains et les aventures merveilleuses, un médiocre souci de la vraisemblance et de l'observation, une forme négligée, et souvent des trivialités et des grossièretés. C'est que la haute société, pendant longtemps, ne s'est distinguée du peuple que par son pouvoir, sa richesse et ses occupations guerrières. Elle n'avait pas reçu, sauf en ce qui concernait sa vocation propre, d'autre instruction que celle de la masse, pensait comme elle, sauf son orgueil de caste, et parlait comme elle.

A partir d'un certain moment les choses se modifièrent : les guerres étant devenues moins continuelles et les loisirs plus fréquents, l'aristocratie se donna une culture à elle, où les femmes prirent une large part; la littérature qui en fut l'image, et qui se caractérise par le nom de « courtoise », fut l'apanage

exclusif de la partie de la nation qui était initiée à cette culture.

Il suffit pour le moment d'avoir marqué ces traits généraux, auxquels l'exposé historique ajoutera une précision plus concrète.

I

L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE

Fusion des « Barbares » et des « Romains » (16-20). — *Éléments germaniques. Origines de la poésie et de la versification romanes* (21-24). — *Origines probables de l'épopée* (25-29). — *Charles Martel et Pépin* (30-31). — *La forme épique se constitue : versification et langue* (32-35).

16. Nous ne remonterons pas aux origines de la population qui habitait la Gaule au moment où les Francs y établirent leur domination. Ligures, Celtes, Ibères, Grecs, Germains, avaient été si profondément romanisés, du Rhin et des Alpes à l'Océan, de la Manche aux Pyrénées, que les anciennes distinctions ethniques avaient complètement disparu : tous les habitants indigènes des dix-sept provinces entre lesquelles était répartie la Gaule ne se sentaient plus que comme des « Romains » en face des « Barbares » qui, d'abord sous forme de colonies introduites par les empereurs, puis comme envahisseurs et

conquérants, pénétraient depuis un siècle sur leur territoire. Les Suèves et les Vandales n'avaient fait que le traverser; mais les Bourgondions et les Wisigots en avaient occupé définitivement l'est, le midi et une grande partie du centre; au nord-est, sur une large bande, les Francs et les Alamans avaient si bien exterminé la population romaine que toute cette partie de la Gaule (Suisse allemande, Alsace, Lorraine allemande, Luxembourg, Prusse Rhénane, partie flamande de la Belgique, partie occidentale de la Hollande), fut désormais arrachée à la « Romania » et forma, avec les provinces sud-danubiennes également germanisées, le premier noyau de ce qui devait être l'Allemagne.

Bientôt les Francs s'avancèrent en dehors du territoire qu'ils occupaient, conquirent le pays entre Meuse et Loire, puis soumirent les Bourgondions et les Gots, et Chlodovech réunit toute la Gaule sous sa domination, à l'exception d'une bande de terrain restée gotique au Midi, de la Gascogne, où s'établirent des Ibères venus d'Espagne, et de l'ouest de l'Armorique, où s'étaient installés des Bretons chassés de leur premier pays.

A partir de ce moment et jusqu'au IXe siècle, tout ce royaume (auquel fut plus tard réunie la Narbonnaise) forma une unité plus ou moins solide sous la puissance des rois francs. A l'ancien nom de *Gallia* se substitua le nom de *Francia*, France, nom profondément significatif dans sa formation, puisqu'il se compose d'un thème germanique et d'une terminaison

latine. C'est ainsi qu'une partie considérable de notre ancienne poésie, l'épopée, a pu, au moins dans ses monuments les plus anciens, être considérée comme représentant « l'esprit germanique dans une forme romane ».

17. Les *Romani* de Gaule parlaient tous le latin, mais non tous le latin enseigné dans les grammaires. L'usage du latin allait en se modifiant par des dégradations infinies, depuis le plus correct latin, conservé encore dans quelques écoles, jusqu'au latin le plus populaire, déjà assez éloigné du premier par la prononciation, la morphologie et la syntaxe. Entre les deux il est difficile de préciser l'écart. Disons seulement que la langue populaire avait perdu la déclinaison (sauf deux cas), les verbes déponents, le passif, remplacé le futur par une périphrase, soumis les mots à un ordre plus simple et plus régulier que celui de la langue littéraire; cependant elle ne se sentait pas encore, au moment de l'invasion barbare, vraiment distincte de la langue littéraire. Ce fut le contact avec les *Barbari* qui donna aux *Romani* la pleine conscience de cette distinction. Ils comprirent que si leur langue n'était pas la *lingua barbara*, ce n'était pas non plus tout à fait la *lingua latina*, ils l'appelèrent *lingua romana*, nom auquel les clercs ajoutèrent le qualificatif dédaigneux *rustica*. On parlait donc *romane*, ou plutôt *romanice* (on disait de même *britannice*, *wasconice*). Cette langue, qui servait naturellement de moyen de communication avec les vainqueurs et que

ceux-ci apprirent bientôt, prit par là une importance de plus en plus grande; toutefois il fallut attendre trois siècles pour que l'Église se décidât à en prescrire l'usage dans les homélies familières des prêtres.

Il y avait donc en Gaule, à l'époque mérovingienne, — sans parler des coins basque et breton, — trois langages : le *latin grammatical*, devenu langue morte, artificiellement et de plus en plus imparfaitement conservé par l'Église; le *latin vulgaire* ou *roman*, parlé par toute la population indigène et même par les clercs quand ils sortaient de leur milieu propre; le *germain*, représenté par le *franc*, le *bourgondion* et le *got*, et destiné à disparaître promptement en deçà des limites où il fut contenu jusqu'à nos jours.

18. Le roman devait se différencier de plus en plus du latin et remplacer pour les Germains leurs idiomes héréditaires. Mais en même temps il subissait, de la part des conquérants auxquels il s'imposait, une très forte empreinte. Cette empreinte fut plus marquée dans le nord, où les Francs avaient pénétré en grand nombre et s'étaient longtemps renouvelés par les contingents venus de leurs pays d'origine. Elle alla jusqu'à rendre familière aux oreilles et aux bouches romaines l'aspiration initiale (*h*), que depuis des siècles elles ne connaissaient plus (et que d'ailleurs, sauf en quelques coins de la Normandie, elles ont de nouveau perdue). Il en alla autrement au midi, où probablement on n'entendait même pas l'*h* germanique — les Français aujourd'hui n'arrivent à l'entendre qu'en s'appliquant

— et où on la laissa tomber des mots allemands qu'on adopta. Ces mots furent d'ailleurs nombreux, même au midi, encore plus au nord. La quantité et la nature de ces emprunts montrent que la pénétration de l'élément germanique a été intense, qu'elle s'est étendue à toutes les formes de la vie, et que les « Barbares » ont apporté aux Romains non seulement une façon nouvelle de pratiquer la guerre, le gouvernement et le droit, mais des industries nouvelles ou des perfectionnements d'industries anciennes (par exemple dans la construction en bois, dans l'art de faire le fil ou la toile, dans la navigation), des façons nouvelles de se vêtir (l'habillement de fourrures), de boire, de chasser, de se divertir, des observations plus précises sur la faune et la flore du pays même. Toutefois les emprunts de substantifs ne prouvent que des relations extérieures et superficielles; mais les emprunts d'adjectifs et de verbes, exprimant des sensations et des sentiments, attestent un intime échange d'idées et, de la part des emprunteurs, une certaine admiration pour ceux dont ils adoptent les expressions. Or ces emprunts furent extrêmement abondants de la part des Galloromains, et ont vraiment enrichi leur langue de quantité de nuances que le latin ne connaissait pas, ou que l'usage vulgaire avait laissé perdre. Plus encore : il arriva que des mots latins qui s'étaient maintenus dans cet usage vulgaire (comme le montre le roman des autres pays), furent remplacés par des mots d'origine germanique, ou que les deux termes, le latin et le germanique, vécurent à côté l'un de

l'autre : ces emprunts inutiles démontrent mieux encore la puissance de l'action, non seulement matérielle, mais morale, exercée par les vainqueurs sur les sujets. Elle se fait encore mieux voir dans le fait si frappant que les Galloromains abandonnèrent complètement leurs noms romains et ce qu'ils avaient conservé de noms gaulois, pour adopter des noms germaniques. Cet abandon paraît avoir été le fait d'abord des hautes classes, mais peu à peu il devint général dans le peuple entier : à la fin de la période mérovingienne, sauf quelques noms d'origine biblique introduits par la religion, on ne trouve en France que des noms allemands, revêtus d'une forme romane, tant pour les hommes que pour les femmes.

19. Les Germains établis en Gaule exercèrent donc sur les Galloromains une influence énergique. Mais d'autre part ils se romanisèrent promptement, du moins en ce qui concerne la langue. Ils formèrent la plus grande partie de la classe aristocratique du pays, composée pour le reste des anciennes familles galloromaines. Entre les deux éléments toute distinction finit par disparaître, les Romains d'origine portant des noms germaniques, les Germains ayant oublié leur langue, les uns et les autres parlant « roman », ayant adopté le même costume et menant la même vie, professant la même religion et soumis aux mêmes rois. La vraie distinction qui persista dans la société nouvelle, ce fut celle des clercs et des laïques, les premiers, parmi lesquels il y eut bientôt de nombreux

Germains, conservant seuls, tant bien que mal, la tradition du latin grammatical, les autres, étrangers aux lettres, parlant le *roman*.

20. Ce n'est pas ici le lieu d'écrire l'histoire de la période mérovingienne, ni même d'essayer de tracer le tableau de la société en France pendant cette période. Attachons-nous seulement à ce qui intéresse directement la littérature. Celle des clercs va toujours s'appauvrissant, les écoles étant de moins en moins nombreuses, les maîtres de moins en moins instruits. Déjà Grégoire de Tours écrit un latin incertain et fautif, montre une pénurie d'idées et une superstition puérile qui attestent la profonde décadence de la science et de la pensée ; les rares chroniqueurs du VIIIe siècle sont encore à un niveau plus bas. Le latin des chancelleries est de plus en plus contaminé par la langue vulgaire ; dans les « formules », qu'on rédige pour guider dans la confection des actes juridiques les notaires à peine capables de les copier, cette langue transparaît sans cesse sous la forme qui veut être grammaticale. Il y a pourtant des degrés dans la barbarie : on a encore, au VIIIe siècle, des *vies de saints*, — c'est presque la seule production littéraire de l'époque, — écrites en un latin à peu près correct. La poésie, sauf quelques épitaphes, a complètement disparu.

21. La langue *romane* a-t-elle, en revanche, commencé dès cette époque à se manifester poétique ? On peut l'affirmer avec la plus grande vraisemblance,

bien qu'on n'en ait pas de preuve absolue et directe. Cette langue, dans la période qui nous occupe, s'éloigne de plus en plus du latin littéraire, si bien que ceux qui la parlent ne peuvent plus entendre, même s'ils ont appris à les épeler, les ouvrages latins classiques. Or il n'est guère admissible que pendant trois siècles une nation aussi puissante et, à certains moments du moins, aussi prospère que le fut la nation franco-romaine ait été absolument dénuée de tout plaisir de l'esprit.

Nous verrons au xe siècle s'établir en Gaule, au nord comme au sud, une versification propre au roman; elle se rattache à la versification rythmique qui s'était formée, en latin même, à côté de la versification métrique.

22. Cette versification repose sur un triple principe : 1° le vers se compose d'un nombre fixe de temps égaux; 2° ces temps forment des couples dans lesquels l'un est plus fort que l'autre; 3° le vers qui a plus de sept temps se partage en deux membres séparés par une pause. Ces principes du rythme s'appliquent à la langue de telle sorte que : 1° les temps correspondent aux syllabes; 2° les temps forts sont des syllabes toniques, et 3° chaque membre de vers finit par un mot, nettement séparé du mot suivant par le sens. Ces règles si différentes de celles de la versification métrique, nous les trouvons déjà dans les chants, conservés par les historiens, des légionnaires de l'époque impériale. Mais cette versification d'origine toute popu-

laire fut bientôt cultivée par des lettrés; alors elle se fixa, elle ne suivit pas les transformations incessantes de la langue : elle continua à compter les syllabes d'après la tradition grammaticale et non d'après la prononciation, qui allait sans cesse raccourcissant les mots; sous cette forme hybride, et en s'adjoignant la rime, elle est devenue la poésie latine rythmique du moyen âge.

23. Cependant la versification vraiment populaire avait continué d'exister librement et appliquait son cadre, resté le même, non plus à la langue classique, mais à la langue vulgaire dont l'évolution se poursuivait. Or cette évolution fut particulièrement rapide à l'époque mérovingienne. Déjà dans le latin vulgaire antérieur l'*i* ou l'*e*, en hiatus, avait cessé d'avoir une valeur syllabique. Aux VIIe et VIIIe siècles, le gallo-roman perdit d'abord la plupart des pénultièmes des mots accentués sur l'antépénultième, puis perdit toutes les ultièmes autres que *a* (sauf les syllabes d'appui exigées par la prononciation après certains groupes de consonnes). On comprend quelle perturbation ces effondrements de syllabes apportèrent à une versification qui reposait sur l'alternance des temps forts et des temps faibles, et qui considérait comme tonique la voyelle finale des proparoxytons. Les cadres mêmes du vers durent être refaits, et ce sont les nouvelles formes que nous trouvons établies déjà quand les premiers vers romans se présentent à nous.

Nous y voyons encore appliqué un nouveau prin-

cipe, et des plus importants, qui s'ajoute aux anciens : tous les vers doivent avoir en commun avec un ou plusieurs autres le son de leur dernière voyelle tonique, et la voyelle atone qui suit celle-ci dans les chutes féminines : c'est ce qu'on appelle l'*assonance* (devenue plus tard la *rime* par l'obligation d'identité imposée également aux consonnes suivant ces voyelles finales), qui diffère tout à fait de l'*homéotéleutie* de la poésie rythmique latine, laquelle porte sur les finales, qu'elles soient toniques ou atones. Avec ces innovations, toute la versification moderne est créée.

Certainement il a fallu un long temps pour que s'accomplît ce travail d'adaptation des cadres de la versification aux changements profonds survenus dans la langue vulgaire. Or ce lent travail dont, malheureusement, les détails nous échappent, s'est opéré tout entier à l'époque mérovingienne; ce fait seul attesterait qu'il a régné alors une activité poétique dont les rares documents conservés ne nous permettraient guère de nous faire idée.

24. Cette activité paraît s'être exercée de plusieurs façons. Des témoignages divers nous montrent que dans les fêtes, — et très probablement surtout aux fêtes du printemps, legs de l'antiquité, — les jeunes gens des deux sexes dansaient, au son de chansons que les conciles condamnent comme impudiques — (c'étaient sans doute des chansons d'amour); — que les repas où les Germains romanisés se livraient pendant des nuits entières à leur penchant héréditaire pour la boisson

étaient égayés par des chansons; — que l'on composait des chansons satiriques que l'autorité était obligée d'interdire. Tout cela suppose une production abondante de poésie populaire. Encore n'est-ce pas tout : il est fort probable qu'en ce temps de dévotion exaltée pour les saints et de pèlerinages à leurs tombeaux, il y eut des chants destinés à les honorer, en unissant les voix et les âmes des fidèles. C'étaient là les commencements de genres poétiques qui se sont continués. Nous retrouverons tout au moins les chansons à danser et les chansons satiriques dans l'époque subséquente.

25. Cette poésie sans doute fut produite par le peuple même, — si l'on entend ce mot dans le sens vaste où il comprend tous les laïques, — mais la *lingua romana* a eu, dès cette époque, des poètes professionnels. Déjà chez les Romains c'était un usage, dans les repas et les réunions de plaisir, d'introduire des *histrions* qui récitaient des vers, débitaient des contes, exécutaient de petites scènes, jouaient des instruments et faisaient des tours de force et d'adresse. Ces amuseurs des riches et du peuple se conservèrent quand les grands plaisirs publics, jeux du théâtre, des arènes et du cirque, eurent disparu. Sous le nom nouveau de *joculares* ou *joculatores*, ils continuèrent leurs différents exercices, malgré les condamnations des moralistes chrétiens. Nous avons déjà dit qu'ils transmirent sans doute à l'âge suivant la tradition des « débats » plaisants; nous savons aussi qu'ils contaient, sans d'ordinaire les versifier, des *fabulas inanes*. Ils contri-

buèrent sans doute beaucoup à la formation définitive de la versification vulgaire. Mais diverses circonstances leur ménagèrent un rôle tout particulièrement important dans l'histoire de la poésie française.

26. Les Germains qui s'établirent en Gaule avaient une poésie à eux, lyrique et épique. Leurs chansons d'amour, de guerre et de table se sont naturellement éteintes en France avec la langue qu'ils parlaient ; mais leurs chants épiques ne se sont pas, même en France, perdus tout entiers. Quelques-uns des éléments de ces chants se retrouvent dans l'épopée française. Bien plus, c'est à eux, suivant toute vraisemblance, qu'on doit la naissance même de cette épopée.

27. Nous savons, par Tacite et d'autres, que les Germains célébraient dans des chants épiques les héros du temps passé et les grands événements de leur temps. Cet usage durait encore à l'époque des invasions ; car celles-ci ont laissé leur empreinte reconnaissable dans l'épopée allemande du moyen âge, parmi des éléments plus anciens et mythiques. Pendant l'époque mérovingienne, ces chants continuèrent à se transmettre oralement chez les Francs restés germains de langue ; nous savons que Charlemagne les fit écrire en un recueil. Ce recueil, par malheur, s'est perdu, mais les historiens des VIe, VIIe et VIIIe siècles nous ont conservé sur Merovech, sur Childerich, sur Chlodovech, sur d'autres princes mérovingiens, des récits qui ont un caractère épique ; on peut croire

que ces récits proviennent de chants de ce genre. Il n y a non plus rien d'invraisemblable à ce que quelques-uns de ces poèmes, ou mythiques ou historiques, aient été imités en roman, pour le plaisir des Francs romanisés, qui avaient conservé le goût et le souvenir de leur poésie nationale.

Il semble bien que l'un de ces poèmes ait fourni en partie le fond d'une chanson de geste d'ailleurs fort postérieure. On y racontait comment le roi des nains Alberich ou Alberon, devenu le père d'un jeune guerrier appelé Hugon (c'était le nom héroïque par excellence chez les Francs), l'avait d'abord éprouvé en luttant avec lui, puis l'avait aidé dans une expédition nuptiale (motif fréquent de l'épopée germanique). Ce thème est à la fois celui du poème allemand d'*Ortnit* et celui de la chanson de geste française de *Huon de Bordeaux*; il est significatif qu'on le retrouve encore dans certaines légendes localisées dans le Hainau, lequel fut justement au ve siècle le siège principal de la puissance franque.

Mais les Francs romanisés, non contents de faire passer dans leur nouvelle langue quelques-uns des anciens poèmes qu'ils avaient aimés dans leur langue première, durent conserver ce même goût de chanter les personnages insignes de leur race et les événements d'un relief frappant qui s'accomplissaient autour d'eux. C'est parmi ces Francs, auxquels s'étaient certainement assimilés des Galloromains de race, que durent se produire des poèmes dont nous pouvons recueillir quelques vestiges : les uns ont été

résumés dans les chroniques, d'autres ont laissé des traces dans l'épopée française postérieure, plusieurs même se retrouvent, plus ou moins modifiés, dans cette épopée.

28. Le plus ancien de ces sujets épiques est l'histoire d'un prince auquel le poème français du XIIe siècle qui nous est parvenu ne donne que le nom de *Floovent*, — remontant à un germanique *Flodoving* ou *Chlodoving* et signifiant proprement « fils » ou « descendant » de Chlodovech. Ce jeune héros encourt la colère de son père pour avoir fait affront à un haut baron, est chassé de France, puis se réhabilite en battant les Saxons et en conquérant pour son père une partie de leur pays, en même temps qu'une femme pour lui-même. Des poèmes que nous n'avons pas, mais qui ont existé, roulaient sur ce thème de la guerre contre les Saxons, peuple qui fut, à l'époque mérovingienne, l'ennemi national : on retrouve certains traits anciens mêlés dans les chansons plus récentes qui racontent les expéditions saxonnes de Charlemagne. Un hagiographe, par grand hasard, nous a conservé la traduction latine de quelques vers d'un de ces poèmes; on voit qu'il était composé en vers de dix syllabes réunis en « laisses » assonantes comme les chansons de geste postérieures; mais le plus intéressant est ce qu'ajoute le compilateur, que ce poème en vulgaire (*juxta rusticitatem*) était chanté par les femmes en dansant. Nous voyons ici, ce dont nous avons d'autres indices, qu'en outre des chansons de

danse purement lyriques et des chansons d'amour, il en exista de proprement héroïques; ce texte montre encore que le goût des chansons épiques avait pénétré dans toutes les classes.

29. Au reste, il est possible qu'un genre, au moins, d'épopée nationale se soit produit chez les Galloromains en dehors de l'influence directe des chants épiques germains. Chlodovech, en rétablissant en Gaule un peu d'ordre et de paix, en repoussant les Alamans, en embrassant le catholicisme, en extirpant l'arianisme, odieux aux populations indigènes, fut pour elles un héros national autant que pour les Francs. Son mariage avec Chrothild, sa conversion, son baptême, les miracles que Dieu fit pour lui semblent bien avoir été l'objet de poèmes qui n'ont rien dû, ni pour le fond, ni pour l'esprit, à l'épopée germanique. Mais on n'ose pas affirmer qu'ils fussent en latin vulgaire; il paraît même assuré qu'il y en avait tout au moins un en latin grammatical et en hexamètres.

Il est certain que les *Romani* catholiques, d'un bout de la Gaule à l'autre, virent dans l'accession de Chlodovech au christianisme sous sa forme catholique un événement considérable et heureux, non seulement au point de vue religieux, mais au point de vue national. L'esprit national, qui n'avait apparu en Gaule qu'un moment et pour être aussitôt écrasé par César, s'éveillait à la fois pour l'action et pour la poésie : il embrassait les Francs, dans lesquels il saluait la force mise au service de ses aspirations, et qui avaient reçu de Dieu

la mission de combattre l'hérésie intérieure et l'idolâtrie barbare. C'est par la fusion de cet esprit national avec l'inspiration plus individualiste de l'épopée germanique que se forme l'épopée nationale ou royale : la nation française, dans laquelle on ne distingue pas les Francs des Romains, y est toujours présentée comme soutenant la cause de Dieu. Ce caractère, discernable dès l'origine, s'accusa plus nettement encore quand commença la lutte séculaire entre chrétiens et musulmans.

30. L'épopée française, en qui se mêlent ces deux éléments, dut fleurir surtout dans le pays compris entre la Meuse et la Loire, c'est-à-dire dans la Neustrie et dans la partie de l'Austrasie restée romane. Quand, avec la famille austrasienne des Pépin, un nouvel afflux de l'élément germanique se fit sentir, l'épopée hésita sans doute d'abord, mais elle se rallia avec enthousiasme à Charles Martel. En celui-ci on reconnut le véritable héritier de Chlodovech et de Dagobert; il refit l'unité de la France, il repoussa la terrible invasion musulmane; enfin il réunit de nouveau au royaume la haute Bourgogne et la Provence qui s'en étaient détachées.

Nous avons conservé, à travers des remaniements successifs, la trace de poèmes qui le mettaient nominalement en scène, et célébraient, par exemple, sa guerre contre les Aquitains. Il figure aussi dans la chanson de *Girard de Roussillon*, mais le héros en est moins Charles lui-même que son puissan

adversaire : c'est déjà l'esprit de la future épopée féodale. En général les poèmes où était célébré Charles Martel furent annexés à ceux qui glorifient son petit-fils Charles ou Charlemagne : l'identité des noms devait fatalement amener cette confusion. C'est ainsi que l'histoire de la naissance mystérieuse de Charlemagne, de ses luttes, à la mort de son père Pépin, contre ses deux frères Heldri et Rainfrei, de son exil et de son retour triomphant (sujet de la chanson de *Mainet*), concernent réellement Charles Martel et sa guerre contre le roi neustrien Helpri et son maire Rainfrei. Une bonne partie des récits épiques sur les guerres de Charlemagne dans le Midi revient originairement à son grand-père. Enfin le poème célèbre de *Renaud de Montauban*, — prélude, comme *Girard de Roussillon*, de l'épopée « féodale », — se rattache également à Charles Martel et à ses démêlés avec Yon (Eudes), duc d'Aquitaine. Ces faits sont parmi les plus probants de ceux qui démontrent l'existence de l'épopée française antérieurement à Charlemagne.

31. Bien que l'époque mérovingienne proprement dite se termine on 752 par l'avènement de Pépin au trône, nous dirons encore ici un mot de ce prince considéré comme personnage épique, parce que c'est vraiment le règne de son fils qui ouvre, dans l'histoire de l'épopée comme dans l'histoire de l'Europe, une ère nouvelle. Pépin fut le héros de chants nombreux, dont il ne nous est parvenu que des vestiges. Son surnom de « Bref » ne lui appartient sans doute

pas et lui vient de traditions relatives à son grand-père ; l'histoire de son combat avec le lion est une tradition plutôt cléricale que vraiment épique. On ne peut affirmer que le rôle, d'ailleurs peu brillant, qu'il joue dans la vaste épopée des *Lorrains* remonte à des chansons plus anciennes ; mais ses guerres contre les Saxons et les Gascons avaient sûrement été célébrées dans des poèmes, auxquels il est fait plus d'une fois allusion. Le changement de dynastie, qui fut assez vite oublié des générations suivantes, avait certainement frappé l'esprit des contemporains : une légende que nous ne connaissons qu'imparfaitement le représente comme voulu par Dieu même, et y fait intervenir un ange qui, entre Pépin et le dernier roi de la première race, aurait occupé le trône de France.

32. C'est pour ces poèmes que fut créée la forme propre de la versification épique française. Elle se compose de vers de huit, dix ou douze syllabes, séparés en deux membres et formant des « laisses » ou séries reliées par l'assonance. Le fragment de traduction d'un poème sur une guerre saxonne nous montre la laisse décasyllabique constituée au VIIe siècle. On ne peut dire si à l'époque primitive les vers de chaque laisse étaient en nombre fixe ou, comme plus tard, variable. Ils se chantaient sur une mélopée qui dans chaque poème était la même pour toutes les laisses, et qui dans chaque laisse était la même pour tous les vers, sauf le premier et le dernier, à moins

que le dernier ne fût suivi d'un refrain (comme c'était probablement le cas le plus ordinaire). Ils étaient accompagnés au son d'un instrument, qui était peut-être encore la lyre romaine, mais plutôt la harpe germanique ou la *rote* empruntée aux Bretons (c'était une harpe de petite dimension).

33. Nous ne pouvons déterminer avec certitude le caractère de ces anciens poèmes. Étaient-ils courts et du genre qu'on appelle lyrico-épique, ou avaient-ils des proportions plus amples et une allure décidément narrative? Nous ne le savons pas. Le fragment du poème sur la guerre des Saxons semble appartenir plutôt au premier genre, mais le second genre dut se développer aussi de bonne heure. Les chants lyrico-épiques pouvaient être composés et chantés par les guerriers eux-mêmes, et nous voyons par le texte déjà cité qu'ils pouvaient accompagner des danses. Les poèmes plus longs et plus exactement narratifs étaient faits et chantés par des hommes dont c'était la profession. Cette profession existait déjà chez les Germains; nous en connaissons au moins le nom anglo-saxon (*scóp*). En Gaule, ce furent les *joculares* ou *joculatores* qui prirent la place de ces chanteurs d'épopées. Sans renoncer, en général, à leurs autres exercices, ils se firent les auteurs et surtout les propagateurs des *chansons de geste*. Le nom même de *chansons de geste*, bien qu'il ne soit attesté que plus tard, doit remonter jusqu'à la période ancienne où nous sommes; il signifie « chanson d'histoire »,

chanson ayant pour thème des faits réels, et particulièrement destinée aux hommes.

34. Au contraire les chansons de danse s'adressaient surtout aux femmes; celles-ci avaient aussi peut-être déjà à cette époque les *chansons de toile*, faites pour charmer les longues heures de travail dans les gynécées; de brèves aventures d'amour y étaient ramassées en quelques strophes, analogues de structure à celles des chansons de geste; mais toute prétention à se donner pour histoire en était absente.

35. La langue des chansons de geste, comme de toutes les autres productions poétiques des laïques, était le *roman*. Ce roman, qui, vers le milieu du VIIIe siècle, était devenu bien nettement distinct du latin, s'était enrichi de beaucoup de mots empruntés aux idiomes germaniques, et, déjà, de mots repris au latin classique, qui lui permettaient d'exprimer plus d'idées qu'il n'aurait pu en exprimer avec son seul vocabulaire héréditaire, réduit à une extrême pauvreté par la barbarie et l'ignorance des premiers temps mérovingiens. Les clercs en effet, parlant sans cesse le vulgaire, y avaient introduit un grand nombre de termes dont ils ne pouvaient se passer, tandis qu'ils laissaient pénétrer dans ce qu'ils écrivaient en un latin qu'ils croyaient classique, un grand nombre de mots de la langue vulgaire, notamment des mots d'origine germanique. Comme ils perdaient de plus en plus la vraie tradition du latin classique, leur langue se rapprochait insensible-

ment du vulgaire. Peut-être même, malgré la présence des livres latins sacrés et profanes qu'ils conservaient et copiaient, le vulgaire et le latin eussent-ils fini par se confondre, si Charlemagne n'avait restauré la grammaire latine qui allait s'effaçant.

Le roman était d'ailleurs à peu près identique à lui-même par toute la France, du moins dans cette mesure, qu'on pouvait réciproquement se comprendre d'un bout à l'autre du pays. Toutefois les différences dialectales qui devaient se marquer dans l'époque subséquente commençaient certainement à se faire sentir, bien qu'il nous soit difficile de dire quelles étaient celles que l'on pouvait déjà observer. Le *roman* était la langue nationale de tout le royaume occidental et méridional, tandis que l'est parlait la langue de la famille régnante.

Les choses en étaient à ce point lorsque, en 768, Pépin mourut, laissant le royaume à ses deux fils, dont l'aîné, Charles, devait régner seul à partir de 771.

II

L'ÉPOQUE CAROLINGIENNE

Charlemagne dans l'histoire et dans l'imagination (36-40). — *Les plus anciens textes conservés* (41-46). — *Concentration de la France* (47). — *L'épopée royale et l'épopée féodale* (48-54). — *Les Jongleurs* (55-56). — *Commencement des autres genres* (57).

36. A la fin du règne de Charles, si long et si glorieux, la France romane n'était qu'une province du vaste empire qui allait de l'Elbe et de la Theiss à l'Èbre et au Garigliano. Le vrai centre de pouvoir, de splendeur et d'action était dans l'Austrasie germanique, où le roi-empereur avait établi sa résidence. Néanmoins la France romane, dans ses hautes classes ecclésiastiques et laïques, regardait comme sien le restaurateur de l'empire d'Occident, héritier des rois mérovingiens.

Ce qui le prouve, c'est l'existence de nombreux poèmes qui, à travers bien des renouvellements,

remontent certainement à des chansons contemporaines sur les événements de son règne; c'est aussi le surnom même de *magne*, emprunté aux formules latines, mais devenu inséparable de son nom. L'épopée nationale, formée à l'époque précédente, fit de la personne du grand Charles le centre de ses chants et s'exalta autour de son nom et de celui de ses principaux guerriers.

37. La guerre d'Italie (773-774) fut le premier événement qui l'inspira : de ceux des poèmes qui se plaçaient au point de vue purement royal il ne s'est conservé que quelques traces; il en reste beaucoup plus des poèmes qui célébraient, non pas sans doute les Longobards, mais le Franc Oger, protecteur des neveux de Charles, réfugié avec eux auprès du roi longobard : nouvelle preuve de l'existence d'une épopée individualiste en regard de l'épopée nationale. Des chansons consacrées à l'expédition d'Espagne (778) il nous est parvenu presque uniquement, et encore sous une forme très remaniée, celle qui déplorait la surprise de l'arrière-garde à Roncevaux et la mort de Roland, comte de la marche de Bretagne. L'importance extraordinaire attachée à cet événement et à ce personnage montre que la chanson a une origine régionale, et ceci nous atteste la surprenante diffusion de l'activité épique. Les guerres contre les Saxons et les Frisons, qui occupèrent presque tout le règne, fournirent à cette activité un aliment dont elle profita largement; mais dans les chansons bien postérieures

que nous avons, il ne subsiste d'historique que le nom de *Guitequin* et quelques épisodes, dont plus d'un même paraît remonter à l'épopée mérovingienne. Plus faibles encore et presque nuls sont les vestiges des poèmes qui durent célébrer les combats contre les Slaves et les Danois, les victoires vraiment épiques sur les Avares. Les invasions arabes dans le midi de la Gaule, qui furent repoussées et eurent pour contre-partie la conquête de la « marche d'Espagne » appartiennent à la fin du règne; le roi qui y présidait nominalement était Louis, fils de Charles, créé roi d'Aquitaine; le vrai héros en était Guillaume, comte de Toulouse, qui, après la plus belle vie guerrière et politique, termina ses jours dans un cloître qu'il avait fondé : l'épopée profane et la tradition ecclésiastique le célébrèrent à l'envi. Les premières chansons sur ses exploits, inaugurés par une glorieuse défaite et couronnés par la prise de Barcelone, durent être composées dans le sud de la France et en Catalogne; il est difficile de démêler le noyau primitif dans la masse de poèmes français, peu anciens pour la plupart, qui s'y rapportent, et où se sont mêlés certains emprunts à des chants qui célébraient d'autres guerres : celles de Charles Martel et de Pépin en Provence et en Narbonnais. Il est bien probable que le fait si prestigieux du rétablissement de l'empire et du sacre de Charles à Rome avait inspiré la poésie, mais il ne nous est rien resté qui s'y rapporte. La construction d'Aix-la-Chapelle, l'assemblée solennelle de 812 où Charles associa son fils Louis à l'empire, sa mort et sa sépul-

ture, sur laquelle on racontait des détails fabuleux, tout cela se retrouve dans l'épopée postérieure, mais provient en majeure partie de simples traditions, plutôt que de chants contemporains.

38. C'est dans la tradition et dans l'épopée à la fois que se créa le type du Charlemagne que nous voyons figurer dans les chansons où s'est conservé quelque chose de l'inspiration primitive : il y apparaît toujours vieux (*à la barbe fleurie*), d'une majesté surhumaine, prudent au conseil, encore vaillant au combat, juste, pacifique et miséricordieux; il est le champion délégué par Dieu pour combattre les infidèles à la tête des Français et des nations qui leur sont soumises, et faire triompher le droit et la vraie religion. En cela il est l'héritier de la tradition de l'épopée mérovingienne.

39. Si la grande personnalité et la merveilleuse histoire de Charlemagne donnèrent à l'épopée un centre nouveau et un redoublement d'activité, son règne eut pour la littérature française d'autres conséquences encore. Nous avons vu que le latin des clercs était de plus en plus incorrect et s'acheminait, dans le courant du VIIIe siècle, vers une confusion complète avec le roman. Charlemagne para à ce danger — qui en se réalisant aurait pu amener la ruine complète de toute instruction — en faisant venir d'Italie, d'Irlande et d'Angleterre des lettrés qui rétablirent l'enseignement de la grammaire et de l'orthographe latines, revirent

les manuscrits de plus en plus corrompus, et reconstituèrent un latin, sinon absolument conforme aux modèles antiques, du moins en général correct, qui fut le latin utilisé pendant tout le moyen âge.

Ces mesures eurent pour effet de séparer beaucoup plus nettement l'usage vulgaire de l'usage grammatical. Les laïques avaient encore pu entendre à peu près le latin des clercs du temps de Pépin, que la prononciation et beaucoup d'autres traits rapprochaient du vulgaire; ils n'entendaient plus rien au latin que parlaient les clercs sortis des nouvelles écoles.

40. L'empereur comprit qu'un tel état de choses ne pouvait subsister, du moins pour la prédication, — car pour la liturgie il s'est maintenu dans tous les pays catholiques; — le concile de Tours, en 813 (décision reprise par plusieurs autres conciles), ordonna aux prêtres de traduire *in linguam romanam rusticam* les homélies qu'ils adressaient chaque dimanche aux fidèles : ainsi le roman était reconnu officiellement comme une langue distincte; sous l'empire de la nécessité, il se faisait entendre jusque dans l'église. Dès lors on dut commencer à l'écrire, et la littérature française des clercs prit naissance.

41. Nous en possédons par hasard un échantillon, malheureusement unique; c'est la fin d'une homélie sur le texte de *Jonas*; notes probablement de quelque auditeur qui, pour aller vite, les a prises moitié en latin, moitié en français, moitié en carac-

tères ordinaires, moitié en sténographie (notes tironiennes); ce fragment est de la fin du IXe siècle et appartient à la région wallonne.

42. Ayant ainsi commencé à s'adresser aux laïques dans leur langue, les clercs ne s'en tinrent pas à l'enseignement familier et à la prose. Dès l'époque carolingienne ils composèrent des poèmes sur des sujets édifiants, destinés à être chantés dans les églises. Un moine de l'abbaye d'Elnon ou Saint-Amand, près de Valenciennes, s'est plu, en l'honneur d'une sainte dont les reliques venaient d'être découvertes à Barcelone, Eulalie, à calquer en français, aussi bien qu'il l'a pu, le rythme d'une séquence latine qu'il avait peut-être également composée. Ce court poème demeure comme un essai curieux, mais isolé; il aurait pu servir de point de départ à toute une versification romane, si le roman n'avait pas eu déjà sa versification spontanément développée.

43. C'est de cette dernière qu'ont usé les auteurs des trois autres poèmes religieux que nous a laissés l'époque carolingienne. Le premier est en quatrains de deux couples de vers octosyllabiques réunis par l'assonance (les couples de petits vers forment une unité jusqu'au XIIe siècle), et contient un résumé, avec quelques additions et interprétations, du récit évangélique de la Passion : il était destiné à être chanté à l'église. Il est impossible de dire dans quelle partie de la France il a été originairement composé : il pré-

sente des formes appartenant à l'ensemble des parlers septentrionaux et d'autres ayant un caractère méridional; car à l'époque (fin du xe siècle), où il a été composé, le parler gallo-roman, à peu près uniforme au viiie siècle, s'est épanoui en innombrables variations dialectales; celles-ci se perdent les unes dans les autres par d'insensibles dégradations, mais il est certains caractères tranchés qui ne dépassent pas respectivement une frontière, d'ailleurs assez flottante, qui traverse la France de l'est à l'ouest, séparant le nord du midi. Toutefois d'autres traits, phonétiques ou morphologiques, permettraient de distinguer aussi bien une zone orientale et une zone occidentale, allant du nord au sud, ou encore une zone centrale qui comprendrait des parties de chacune des autres. En tout cas le poème de la Passion a été originairement composé dans une région plus septentrionale que celle où il a été copié dans le manuscrit unique qui nous en reste, et il a été profondément remanié.

44. L'autre poème que le même manuscrit nous donne, sur une autre des pages laissées blanches par le texte latin, a aussi été « méridionalisé », mais bien moins profondément, et on peut sans trop de peine y restituer partout les formes septentrionales. C'est une vie de Léger, évêque d'Autun, adversaire et victime du maire du palais Ebroïn au viie siècle, et considéré par ses partisans comme saint et martyr. Cette vie, composée probablement à Autun, est en strophes de trois couples de vers octosyllabiques asso-

nants : elle n'est que la traduction abrégée, en style fort simple, d'une vie latine.

45. Le troisième poème religieux qui nous est conservé du même temps a un tout autre caractère. C'est une exhortation morale, dont nous ne possédons qu'un fragment, qui résume à l'usage des laïques, mais en les transformant en préceptes chrétiens et non sans de curieux contresens, les enseignements de la *Consolatio philosophiæ* de Boèce, œuvre dont le cadre symbolique charma tout le moyen âge et qui fut traduite, d'autres fois encore, en vers et en prose. On n'en a ici qu'une imitation, dont l'auteur, clerc peu savant, a adopté la forme des chansons de geste (laisses de décasyllabes). La langue est approximativement celle du Limousin ou de l'Auvergne. Il est à remarquer que les vers sont rimés à peu près rigoureusement : tandis qu'au nord on s'en tiendra à l'assonance, au moins pour cette forme de vers, pendant encore deux siècles, dans le midi on la remplace déjà par la rime.

Ces rares spécimens de la littérature cléricale en langue vulgaire n'ont pas de valeur littéraire : à une autre époque, ils ne mériteraient même pas d'être mentionnés; mais ils ont de l'intérêt comme marquant le commencement d'une littérature destinée à un grand avenir, puis ce sont les témoins rares d'une production qui dut être fort abondante.

46. Au même titre mérite d'être signalé le texte des

Serments échangés à Strasbourg, en 842, entre Charles de France et Louis d'Allemagne, dont l'historien Nithard nous a conservé, à côté des formules allemandes, les formules romanes. Ce n'est qu'un bref document qui n'a pas de caractère littéraire; mais le fait qu'il a été noté en français est un « signe des temps ». Puis ce texte est fort précieux au point de vue philologique : c'est le plus ancien que nous ayons dans aucune langue romane.

L'événement qui en fut l'occasion est d'ailleurs d'une singulière importance pour l'histoire de notre nationalité : les Serments de 842 préparent le traité de Verdun de 843, qui a constitué la France et l'Allemagne, laissant entre elles malheureusement une bande indécise, la Lotharingie, qui depuis plus de mille ans est un sujet de querelles et de mêlées. Si dans le royaume de France est enclose, à l'extrême nord-est, en Flandre, une parcelle de pays *tiedeis* (germanique), dans la Lotharingie (bientôt réunie, avec l'Allemagne, à l'Empire) se trouvent de grandes régions romanes (partie de la Belgique wallonne, Lorraine française, Franche-Comté, Suisse romande, Provence), que la France arrivera à reconquérir en grande partie dans le cours des siècles. Dès le moyen âge, bien que dépendant plus ou moins effectivement de l'Empire, ces provinces se rattachent à la France par toute leur culture, et la littérature qu'elles ont produite en langue française est une partie intégrante de la nôtre.

47. Le centre, le cœur de la France est désormais dans le pays entre Meuse et Loire, où résident les rois, où sont les grandes villes, et où la féodalité va s'organiser. La Bretagne bretonnante reste en dehors de ce domaine français, et au commencement du xe siècle la Normandie en est détachée pour un temps. Au sud de la Loire, un lien de plus en plus faible rattache à cette France par excellence les provinces de Poitou, de Berri, et celles qui sont plus méridionales encore; la Gascogne, bien que nominalement française, échappe à l'action du roi de France au moins aussi complètement que la Provence impériale. Néanmoins tous ces pays (sauf toujours les coins breton et basque) parlent roman; ainsi les productions en langue vulgaire peuvent éclore sur n'importe quel point, teintées de nuances dialectales dont on ne prend pleine conscience que si on veut — comme on l'a fait pour les deux poèmes cités — transporter un poème d'une région dans une autre.

48. C'est uniquement dans le royaume de France ainsi limité que s'est développée l'extraordinaire production épique de la période carolingienne.

Suivant l'esprit qui les anime, les chansons se répartissent en deux groupes : les unes appartiennent à l'*épopée nationale* ou *royale*, les autres à l'*épopée individualiste* ou *féodale*.

La conscience vive de l'unité de la nation, et l'amour de cette unité, qui avaient rempli les cœurs sous Charlemagne, lui ont survécu quelque temps en fait, et

ont persisté plus longtemps à l'état de souvenir. Ces sentiments furent d'ailleurs entretenus par le succès persistant des anciennes chansons, consacrées, depuis Chlodovech jusqu'à Charlemagne, à la glorification de la royauté française et de ceux qui l'avaient aidée dans son œuvre. De ces chansons, en effet, un grand nombre se sont conservées, se sont alors renouvelées dans leur forme, et transmises à l'âge suivant.

Nous trouvons le reflet précieux d'une de ces chansons transmises depuis le VIIIe siècle et renouvelées au Xe, dans un fragment de poème latin écrit à la fin de ce siècle (le fragment de La Haie). L'empereur Charlemagne y paraît : il assiège et enlève aux Musulmans une ville du midi de la France ou de la Catalogne : aux côtés de l'empereur figurent ceux qui plus tard deviendront les héros du « cycle méridional », Bernard, Bertran, Ernaud, Guibelin, et seront réunis à Guillaume dans une généalogie qui les fera tous fils du comte de Narbonne Aimeri. Ce poème est certainement imité d'une chanson romane, inspirée par le plus haut sentiment royaliste et nationaliste : Charlemagne y est présenté sous les mêmes nobles traits que lui donnera la *Chanson de Roland*.

49. Mais ce sentiment d'attache à l'unité nationale et de respect pour le roi ne put que s'affaiblir, ou même s'effacer, dans les luttes incessantes et confuses qui remplirent les IXe et Xe siècles. Il a cependant produit encore des poèmes intéressants, où étaient chantées les guerres des Carolingiens fran-

çais en Italie (nous n'en avons, malheureusement, que des vestiges défigurés et encastrés dans des constructions d'un autre ordre). Toutefois le royalisme français s'est réveillé avec éclat au moment où le jeune Louis III remporta sur les envahisseurs danois, fléau de ces temps malheureux, la brillante victoire de Saucourt (881). Ce fait d'armes inspira une chanson qui, mêlée à d'autres éléments, nous est arrivée dans des remaniements des XIe et XIIIe siècles. Nous ne connaissons que par des allusions un autre poème où le roi Louis IV était mis en relation avec les Normands devenus ses vassaux, et où le meurtre de Guillaume Longue-Épée par Arnoul de Flandre (923) était présenté comme une juste vengeance. Enfin certains passages des poèmes que nous trouvons plus tard réunis dans le cycle, extrêmement composite, de Guillaume *au court nez* (lequel sera confondu avec le Guillaume de Toulouse dont nous avons parlé plus haut et avec d'autres), proviennent évidemment d'autres poèmes plus anciens, où étaient chantées, dans le sens royaliste, les luttes des souverains contre leurs vassaux.

50. Mais il faut l'avouer : l'inspiration royaliste est l'exception. La plupart des chansons composées à cette époque sont animées d'un esprit seigneurial, plus ou moins hostile à la royauté. Les poètes ne vont pas jusqu'à nier son droit souverain, mais ils prétendent en soumettre l'exercice aux volontés des barons. Cet esprit féodal s'introduit même dans les chansons qui appartiennent au groupe royal, comme *le Roi Louis*,

et renouvelle, dans un sens plus indépendant encore, les anciennes chansons déjà individualistes de tendance, comme *Girard de Roussillon*, *Renaud de Montauban*, *Oger le Danois*. Nous avons vu en effet que, même sous les Mérovingiens, même sous Charlemagne, les poètes avaient parfois pris parti pour des rebelles contre l'autorité. C'est que l'esprit d'indépendance germanique n'avait pas abdiqué devant la tendance nationale, centraliste et chrétienne, qui s'était formée sous Chlodovech et épanouie sous Charlemagne. Cette indépendance se manifesta pleinement dans la période qui vit la constitution du régime féodal, période indiciblement tumultueuse, sorte d'orage continuel et sombre où les hommes et les pays se heurtent pendant près de deux siècles et qui ne s'apaise qu'en portant à la dignité royale, bien affaiblie, la famille capétienne, qui en est elle-même le produit. C'est au milieu de cette tourmente que s'est exercée avec le plus d'ardeur et de fécondité l'activité de notre épopée, détachée depuis longtemps de ses origines premières et devenue purement française. On chante les passions, les exploits, les aventures, les succès et les malheurs des grands barons, soit qu'ils luttent entre eux, soit qu'ils affrontent la royauté.

51. Le type de ces chansons est le poème de *Raoul de Cambrai*, qui se rapporte à des faits réels de l'an 942, et dont le remaniement, bien plus récent, nous a conservé le précieux passage où est désigné l'auteur de la chanson primitive, Bertolai, témoin oculaire des

événements. Il faut mettre à côté les parties nouvelles de *Girard de Roussillon*, qui se rapportent à un comte de Vienne ennemi de Charles le Chauve (changé en Charlemagne dans certaines versions postérieures), la partie historique de *Huon de Bordeaux*, les parties féodales du *Roi Louis* et du cycle de Guillaume, et sans doute beaucoup d'autres chansons qui se sont perdues avant l'époque tardive où elles eussent pu, après force transformations, être mises en écrit comme celles que nous connaissons.

52. Nous ne possédons en effet aucun produit de l'épopée carolingienne dans son état primitif. Mais nous pouvons, par l'accord des poèmes postérieurs, qui n'ont fait que renouveler, continuer et imiter ceux des IXe et Xe siècles, nous rendre compte de la forme que revêtait cette épopée et de l'esprit qui l'animait. L'un et l'autre n'avaient pas dû changer beaucoup depuis les temps mérovingiens, et, d'autre part, les procédés que nous voyons en usage dans les poèmes du XIIe siècle ont dû caractériser ceux des temps carolingiens. Ainsi dans toute l'épopée française, tant qu'elle se développe spontanément, nous trouvons les mêmes traits caractéristiques, pour le fond des poèmes.

Relevons ceux qui sont les plus frappants : un procédé rudimentaire pour tracer les figures, d'ordinaire d'une seule pièce, et, chez les héros, souvent excessifs, l'expression sincère, souvent brutale, parfois puissante des passions proprement féodales, l'orgueil, les haines,

la vengeance, auxquelles est d'ailleurs associé souvent le sentiment exalté de la fidélité au seigneur; une conception toute germanique de la famille, dont tous les membres sont solidaires et, si elle est offensée, poursuivent implacablement la *faide*; une omission à peu près complète de l'amour, les femmes qui figurent au premier plan ayant des passions viriles; certain réalisme qui exclut à peu près complètement le merveilleux; une religion tout extérieure et pratique, comme était celle du temps, et une très petite part faite à l'intervention des clercs; un grand sentiment de force individuelle, mais sans recherche d'aventures chimériques, et toujours employée en vue d'un effet utile, soit au héros lui-même, soit au roi, à la France, au christianisme. Quelques types, comme Roland, Oger, Renaud, Guillaume, que les poèmes postérieurs ont certainement empruntés aux chansons qui les avaient d'abord créés, sont impressionnants par leur énergie presque sauvage, ou rayonnants, malgré leurs violences occasionnelles, d'une véritable beauté morale. La plupart des personnages, bons ou mauvais, mis en scène, sont ce que nous appelons des « impulsifs », dominés par l'impression présente, passant en un moment de l'arrogance à l'humilité, de la fureur à l'attendrissement, pleurant ou tombant pâmés sous le coup d'une émotion qui passe aussitôt.

Le tout forme un ensemble qui ne manque pas de grandeur, et qui offre un puissant intérêt comme document sur l'état moral des hautes classes françaises dans cet âge demi-barbare. Le jugement que l'épopée

permettrait de porter sur elles n'est pas complètement défavorable : il y a en somme dans tous ces poèmes un sentiment du droit tel qu'on l'entendait alors, de la fidélité, de la loyauté, qui montre que les barons pour qui ils furent faits se complaisaient dans le tableau d'une vie indépendante et seigneuriale, mais soumise à certains devoirs et guidée par un certain idéal. L'épopée carolingienne, si nous l'avions dans sa forme première, serait le miroir idéal de la féodalité en formation; telle que nous l'avons, elle est encore infiniment précieuse historiquement, et, envisagée esthétiquement, contient des parties dignes d'admiration.

53. La forme, malheureusement, n'a pas été à la hauteur de l'inspiration. Nous pouvons, d'après les poèmes postérieurs, être assurés que le style des chansons carolingiennes était simple, trop simple, dénué d'éclat et de vraie poésie; que les discours et les dialogues y tenaient trop de place; que les innombrables descriptions de combat y étaient faites d'une façon monotone et conventionnelle ; qu'on n'y trouvait pas cette variété de tons, cette richesse de détails, cette grâce mêlée à la force qui font le charme de l'épopée grecque. Nos chansons ne peuvent se mesurer avec les poèmes homériques : elles ont été composées pour des hommes trop enfermés dans les murs de leurs châteaux et les mailles de leurs armures, trop peu doués d'imagination, trop peu ouverts d'esprit, trop peu poètes et trop peu artistes. Mais cette épopée française reste un

monument original, dont la production est déjà, en elle-même, un phénomène des plus intéressants; elle fait honneur à la nation qui l'a produite, et que, comme nous le verrons, les autres ont admirée et imitée.

54. La versification des chansons de geste carolingiennes ne nous est pas connue directement, mais elle ne différait certainement pas de celle des chansons de l'époque immédiatement suivante, dont nous avons des spécimens. On a vu d'ailleurs que dès l'époque mérovingienne les principaux traits de la versification épique étaient arrêtés. Les vers pouvaient être de huit, de dix ou douze syllabes; les poèmes se chantaient avec accompagnement des mêmes instruments qu'à l'époque précédente (harpe et rote), mais surtout du violon (*vielle*), récemment introduit de l'Orient, et qui devint l'instrument à peu près unique des « chanteurs de geste ».

55. Ceux-ci, toujours appelé *joglers* ou *jogledors*, et qui continuaient d'ordinaire à exercer plusieurs talents d'amusement de genre fort divers, étaient attachés à des seigneurs ou loués passagèrement par eux, ou bien ils parcouraient le pays, s'arrêtant dans les châteaux, et déjà sans doute dans les villes, et demandant une rétribution pour le plaisir qu'ils donnaient. Ils commençaient sans doute par être les aides et les disciples de quelque ancien; ils travaillaient pour leur compte quand ils avaient suffisamment appris

le métier et s'étaient mis dans la tête un nombre suffisant de chansons; car on n'avait pas encore l'idée d'employer l'écriture à noter celles-ci. Il est probable que c'étaient eux aussi qui composaient la plupart des poèmes, bien que peut-être certains chevaliers eussent encore le goût et le talent d'en faire. En tout cas les jongleurs ont eu une part considérable dans l'évolution et la propagation de l'épopée carolingienne : ils transportaient avec eux de lieux en lieux les chansons régionales, en rattachaient à d'autres, connues dans d'autres milieux, les événements et les personnages, et déjà sans doute ajoutaient au fonds traditionnel des poèmes des *lieux communs* pris dans le « matériel roulant » de l'épopée ou des fictions sorties de leur imagination.

56. C'est eux qui contribuèrent, pour ne prendre qu'un exemple, à confondre en un seul les trois Charles qui figuraient dans des chansons de provenances, d'époques et d'inspirations diverses, Charles Martel, Charlemagne et Charles le Chauve, tous trois fils d'un Pépin et père d'un Louis; ce Charles synthétique, empereur de Rome et roi des Francs, lutte contre Heldri et Rainfroi, chasse les Sarrasins de la Provence, règne à Aix-la-Chapelle, à Laon ou à Paris, est en butte aux suggestions trop crédulement acceptées des traîtres, combat les rébellions légitimes de vassaux injustement maltraités. C'est aux jongleurs encore qu'est due la confusion de tous les ennemis non chrétiens des Francs (Arabes, Saxons, Slaves,

Normands); tous sont devenus également des « Sarrasins » adorant les idoles Tervagant, Mahomet et Jupiter.

Ce sont les jongleurs enfin qui eurent soin, pour tenir en état d'usage leur gagne-pain, de renouveler entièrement, et sans presque s'en rendre compte, la langue des chansons qu'ils colportaient; cette liberté, à une époque de transmission purement orale, amena la perte de beaucoup de ces chansons sous leur forme primitive, mais elle a permis pourtant à plusieurs d'arriver, plus ou moins transformées, jusqu'à une époque où elles ont été écrites, et nous ont ainsi été conservées.

57. C'est une chance que n'ont pas eue — en dehors de quelques œuvres cléricales que nous avons citées — les autres productions poétiques de l'époque carolingienne. L'existence de la poésie lyrique, de la poésie descriptive ou facétieuse, de la poésie satirique à cette époque ne peut se conclure que du fait même de leur existence aux âges suivants ou de quelques indices fugitifs. Nous savons, par exemple, qu'il était d'usage de chanter des chansons et de dire des contes plaisants à la table des grands seigneurs, mais il ne nous est resté aucune trace des premières et à peine quelque arrangement latin des seconds. A plus forte raison ne pouvons-nous espérer qu'il nous soit arrivé quelque échantillon des petites scènes dialoguées que donnaient sûrement aussi les jongleurs : il faudra attendre bien longtemps avant que l'on prenne la

peine d'écrire ces futiles et éphémères productions, d'ailleurs la plupart devaient être à peu près improvisées par leurs auteurs, bien qu'elles revêtissent, au moins ordinairement, la forme versifiée

58. Notons enfin que les premiers germes du théâtre religieux ont été semés à cette époque. Sous Charlemagne déjà on avait commencé dans des églises de France, dont l'exemple fut bientôt suivi dans la partie germanique de l'empire, à intercaler dans l'office de Pâques et dans celui de Noël des dialogues prononcés par des interlocuteurs dont le costume symbolisait tel personnage qu'ils voulaient représenter; ils accompagnaient de gestes et de mouvements appropriés ce qu'on peut déjà appeler leur rôle. Mais ces petites scènes étaient très brèves; le texte en était tout latin et emprunté presque entièrement à l'Évangile.

III

L'ÉPOQUE DES PREMIERS CAPÉTIENS

(987-1137)

Civilisation française du XIe siècle (59-63). — *Production épique* : Chanson de Roland; Gormond et Isembard; Pèlerinage de Charlemagne. *Le cycle de Guillaume* (64-72). — *La Matière de Bretagne* (73-75). — *Fableaux;* Renard (76). — *Poèmes religieux* (77). — *Poèmes sur Alexandre* (78). — *Poésie didactique* (79-81). — *Poésie lyrique. La convention « courtoise »* (82-84).

59. Avec l'avènement de la nouvelle dynastie, la France prend décidément conscience d'elle-même et revêt la forme qu'elle gardera pendant tout le moyen âge. Elle est détachée de l'Allemagne et de l'Empire pour toujours. La royauté, appuyée sur l'Église, a fondé le principe de l'hérédité unique et le consacre par le couronnement anticipé du fils aîné de chaque roi. Son pouvoir n'est effectif que dans ses domaines,

et là même il lui faudra le consolider par la répression de révoltes baronales; mais sa suprématie hiérarchique est reconnue en principe, d'abord dans tout le nord du pays, puis progressivement, dans le midi qui toutefois, longtemps encore, ne tiendra au nord que par un lien assez lâche.

La féodalité est définitivement constituée; un système de droits et de devoirs rattache, du haut en bas, au moins tout ce qui appartient à la classe guerrière et à l'Église. Les bourgeois des villes ne tardent pas à entrer dans cette organisation. Les « vilains » seuls restent privés de droits effectifs, et ne sont protégés que par la bienveillance ou l'intérêt bien entendu de leurs seigneurs. Sans doute les guerres privées, reconnues en droit par la théorie féodale, désolent souvent le pays, troublent les travaux des champs, l'industrie et le commerce des villes; mais en somme la paix et la prospérité publiques gagnent manifestement, et ce progrès se continuera jusqu'à la guerre de Cent ans. A côté de la hiérarchie constituée par la subordination des terres et des fonctions les unes aux autres, il s'est créé un « ordre » nouveau, la chevalerie, qui confère à ses membres une dignité personnelle et leur impose en même temps certains devoirs, qui, pour mal observés qu'ils soient souvent, n'en relèvent pas moins la moralité générale. C'est parmi les chevaliers que se forme et se développe le sentiment nouveau de l'honneur

60. Cette société française du XIe siècle a fait de très grandes choses. Une fois sortie de l'état orageux et confus des derniers temps carolingiens, elle a éprouvé un prodigieux besoin d'expansion au dehors. Les chevaliers français se trouvent partout aux avant-gardes de la lutte que la chrétienté continue à soutenir contre l'islamisme. Des Normands — devenus tout Français de culture — conquièrent l'Italie méridionale et la Sicile sur les Arabes et les Grecs; ils y établissent un royaume qui jette pendant quelque temps un incomparable éclat. Des Bourguignons enlèvent le Portugal aux Mores et y fondent aussi un royaume. La France joue le rôle prépondérant dans la première croisade, et le royaume de Jérusalem est un royaume tout français. D'autre part les Normands, en 1066, s'emparent de l'Angleterre. Ce grand événement créa au roi de France pour des siècles un puissant rival, mais aussi fit de l'Angleterre, au point de vue de la culture, de la langue (dans les hautes classes) et de la littérature, une vraie colonie française, comme la Sicile et la Palestine.

61. L'expansion des esprits accompagna celle de la puissance guerrière et politique. C'est alors que se fondèrent les grandes écoles supérieures du moyen âge, d'abord dans les abbayes, surtout normandes, puis dans les villes comme Chartres, Orléans, Tours, Reims, toutes bientôt éclipsées par Paris, grâce à l'enseignement et au succès prodigieux d'Abailard. L'architecture dite romane atteint la plénitude de son

admirable développement. Les œuvres de théologie, de philosophie, d'histoire, se produisent en nombre et la poésie latine renaît avec Hildebert, Marbode, Baudri de Bourgueil et d'autres. La haute figure de saint Bernard domine la chrétienté tout entière.

62. Dans la société laïque aussi, tout fermente et vit d'une vie nouvelle. L'invention française des tournois vient donner à la chevalerie ses assemblées et ses jeux rituels. Les châteaux s'élèvent de tous côtés, construits par des architectes dont on admire la science et l'ingéniosité dans la combinaison des moyens de défense. A l'occasion de ces tournois, dans ces châteaux, aux cours du roi et des princes, hommes et femmes commencent à se réunir et à jouir des plaisirs de société. L'instruction — inséparable de la connaissance du latin — est encore bien rare dans la haute classe; cependant les nobles et les riches, ayant de plus longs loisirs, éprouvent plus vivement le besoin de s'occuper l'esprit; tout en cultivant et en renouvelant la vieille poésie traditionnelle, ils deviennent de plus en plus désireux — surtout les femmes — de participer en quelque mesure à la science des clercs.

63. La langue romane, naturellement, se différencie de plus en plus. Du pays de Liège à la Gascogne, de la Bretagne française à la Provence, elle présente une infinie variété. Les œuvres poétiques naissent dans les endroits les plus divers, chacune portant l'empreinte d'un parler local. Mais l'influence exercée par

elles qui ont le plus de succès, la tendance à l'imitation, le désir de se faire comprendre au delà d'un cercle étroit et surtout dans les cours royales et seigneuriales, le transport perpétuel par les jongleurs des poèmes d'une région à l'autre, amènent peu à peu, ou du moins préparent la formation de deux langues littéraires, l'une au nord, l'autre au midi. Nous possédons de cette époque trop peu d'œuvres dans leur forme originaire pour savoir jusqu'à quel point ce travail instinctif avait déjà été poussé; il ne fut pas achevé, pour le nord, avant la fin du moyen âge; pour le midi, où il avait été plus complet, il fut arrêté par l'insensible extinction de la littérature en langue du pays.

64. Après le xe siècle, il ne se produit plus de poésie épique spontanément suscitée par des événements contemporains. C'est à tort qu'on assimile aux anciennes chansons de geste les poèmes inspirés par la première croisade. Ils n'en ont que la forme; ils ont à l'origine un caractère tout historique, et reposent même en partie sur des récits écrits en latin. Ce qui dans les remaniements, que seuls nous possédons, offre un caractère fabuleux est ajouté postérieurement, et ne remonte nullement à l'inspiration première. L'histoire de la guerre sainte a été mise en vers de chanson de geste à la fois au nord et au midi. Le pèlerin flamand Richard paraît avoir composé sa « chanson d'Antioche » vers 1130, et ne l'avoir menée que jusqu'à la prise d'Antioche; elle fut plus tard

continuée jusqu'à celle de Jérusalem. (Les suites et interpolations des XIIe et XIIIe siècles sont sans valeur.) A peu près en même temps que Richard, le Limousin Grégoire Bechada écrivait sa *canso d'Antiocha*, d'après des récits de témoins oculaires, en laisses d'alexandrins rimés et terminées par un petit vers féminin sans rime, forme qui paraît avoir été en faveur dans le midi. Son poème, qui était fort long, et qui, malgré son titre, comprenait aussi la prise de Jérusalem, est presque entièrement perdu; perte fort regrettable, car c'était un document tout à fait original et indépendant. Au demeurant, malgré certains traits légendaires et d'autres purement fictifs, dus à l'auteur, poète de talent, ce n'était pas, on le voit, une chanson de geste dans le vrai sens du mot.

65. Pour les vraies chansons de geste, l'activité de l'époque qui nous occupe consiste d'abord à renouveler celles de l'époque antérieure; elle en crée aussi de nouvelles, qui sont ou des imitations ou des inventions pures, et qui reportent toujours la scène de leurs récits dans le passé, d'ordinaire à l'âge épique par excellence, sous Charlemagne. Ces adaptations ou ces créations nouvelles ne nous sont connues en général que par les remaniements de la période suivante; cependant nous avons le bonheur de posséder sous leur forme du XIe siècle, altérés seulement dans quelques détails extérieurs, deux renouvellements, l'un entier et l'autre en fragment, et une œuvre tout à fait originale.

66. Des renouvellements, le plus important de beaucoup est celui de la chanson née, dès le VIIIe siècle, du désastre de Roncevaux. Elle avait eu dès l'abord un très grand succès, et elle se transmit, en se grossissant d'épisodes nouveaux et en s'éloignant toujours plus de la réalité des faits qui lui avaient donné naissance, à travers toute l'époque carolingienne. Née dans la marche de Bretagne, elle paraît avoir été remaniée en Anjou, puis en France propre, où elle devint le poème national par excellence. Le manuscrit qui nous a conservé la forme du XIe siècle est de la fin du XIIe et anglo-normand : on y trouve quelques traces de retouches normandes. La rédaction doit visiblement beaucoup à l'intervention d'un clerc, qui a accentué l'élément religieux et introduit des mots d'origine savante en assez grand nombre. Elle est formée de trois parties : la première va jusqu'au retour, trop tardif, de Charlemagne à Roncevaux et au massacre qu'il fait, grâce à un miracle, des Sarrasins auteurs du désastre : pendant longtemps sans doute la chanson n'est pas allée plus loin, ajoutant seulement le supplice, à Roncevaux même, du traître auquel on attribuait la défaite. La troisième partie, postérieure évidemment, pousse plus loin la revanche : Charles prend Saragosse et rentre en France, où Ganelon est jugé solennellement à Aix, et, son champion étant vaincu par un chevalier angevin, est écartelé. Entre ces deux parties l'auteur de notre rédaction a intercalé et assez adroitement fondu un poème originairement indépendant et purement fictif; la revanche

y est encore plus éclatante : Baligant, le chef de tous les « païens », vient d'Orient combattre Charlemagne, il est vaincu et tué par lui. Il y a lieu de croire que ce poème-ci est encore antérieur à la première croisade.

67. De tous ces éléments le dernier remanieur, qu'on peut placer vers 1080, a formé un poème où ne manquent pas les contradictions et les obscurités, mais qui en somme se présente avec une certaine unité et une incontestable grandeur. Sa rédaction eut un immense succès : elle inaugura l'imitation de nos chansons de geste par les autres nations. Elle fut mise en vers allemands dès 1130, plus tard en prose norvégienne et en vers anglais, pénétra de très bonne heure en Italie (sans doute même sous une forme un peu plus ancienne que la nôtre), où de remaniements en remaniements elle devait aboutir au poème de Pulci; fut accueillie en Espagne et y devint le point de départ de l'épopée nationale, enfin répandit partout les noms de Roland, d'Olivier, de Turpin, de Ganelon et de Charlemagne. L'esprit religieux que le remanieur y avait accentué, tout en laissant subsister l'inspiration nationale et le fort sentiment de l'honneur personnel qui en sont l'âme, contribua à ce succès, en faisant voir surtout dans le drame de Roncevaux un épisode de la lutte entre chrétiens et musulmans. Des scènes pathétiques et saisissantes, comme le différend, deux fois survenu pour des raisons tout opposées, entre Olivier et Roland, la mort de Roland, les regrets de Charles sur son corps, pouvaient être

comprises par les hommes de l'Europe entière et leur révélaient un type nouveau de beauté, que n'offrait même pas aux Allemands leur admirable épopée nationale.

68. La *Chanson de Roland*, telle que l'a faite le rédacteur du XIe siècle, est l'œuvre dominante du moyen âge français : elle en résume le plus haut idéal, elle en présente l'effort le plus puissant, elle transmet à la postérité ce qu'il contenait de vital et de durable, — sentiment de la patrie, de l'honneur et du devoir; — elle mérite d'être et de rester toujours pour la France une œuvre vraiment nationale. Il est seulement à regretter que la forme n'ait pas plus d'éclat et de valeur poétique; elle participe à quelques-unes des faiblesses que nous avons signalées dans toute notre épopée. Elle est d'ailleurs claire et simple, ce qui a facilité l'adoption du poème par les peuples étrangers, et, par moments, elle ne manque pas de puissance, comme dans le tableau du « grand deuil » de la nature au moment de la mort du héros. Les mots de remplissage y sont extrêmement rares, et l'expression, monotone en apparence, n'est pas, quand on l'étudie de près, sans révéler plus d'une nuance délicate. La langue est celle de l'ouest de la France (en y comprenant le domaine royal), et c'est bien dans cette région que le poème a vécu et s'est transformé depuis sa naissance.

69. Le second poème, *Le Roi Louis*, ou *Gormond*

et Isembard, a pour sujet primitif la bataille de Saucourt. Nous ne possédons de la rédaction du XIe siècle que quelques centaines de vers; mais ce fragment offre un grand intérêt par la forme particulière dont il est un témoin : c'est la seule chanson que nous connaissions en laisses assonantes de vers de huit syllabes. Le style en est vif et alerte, qualité qui vient d'ailleurs en partie de cette forme même. Des éléments fictifs intéressants sont venus entourer le fait primitif d'où est née la chanson; à l'inspiration nationale s'est mêlée une inspiration féodale : les barons de France n'aident le roi Louis (confondu naturellement avec Louis II) contre le roi païen Gormond, amené en France par le renégat Isembard, que s'il leur assure l'hérédité des fiefs. Cette chanson, née dans le pays même où s'était livrée la bataille, évolua sur place : c'est encore en Pontieu ou dans la Picardie voisine qu'elle a subi, vers la fin du XIe siècle (on y a inséré les noms de personnages morts au commencement de ce siècle), le remaniement qui nous est parvenu en partie, et qui d'ailleurs ne fut pas le dernier; car il s'en fit d'autres au XIIe et au XIIIe siècle.

70. On peut faire remonter la courte chanson du *Pèlerinage de Charlemagne* aux environs de 1060; elle est d'origine parisienne. C'est la seule œuvre d'une date aussi haute que nous possédions dans sa forme originale (le manuscrit unique, du XIVe siècle et anglo-normand, n'a fait qu'altérer la langue d'une façon réparable). Par là ce texte est d'un grand prix déjà,

mais ce qui en augmente encore beaucoup le prix, c'est le caractère et la valeur poétique de la chanson. Elle est de pure invention, ou du moins elle applique à Charlemagne et à ses pairs des aventures fabuleuses dont le motif général flottait peut-être dans le *folklore*, mais dont le poète a créé tout le détail. Et ces aventures ont un caractère en partie comique : c'est le rire que veut provoquer l'auteur, bien qu'une partie du poème soit sérieuse et même religieuse. Ce conte épique était chanté à la foire de *l'Endit*, où l'on exposait des reliques de la Passion que Charlemagne, disait-on, avait rapportées d'Orient (où diverses légendes le faisaient aller). L'inspiration en est toute patriotique et, si on peut dire, « chauvine » : il s'agit de faire voir que les Français l'emportent sur tous les peuples, que leur roi l'emporte sur tous les rois, et que Dieu les couvre d'une protection toute spéciale, même quand ils disent ou font des sottises. Le récit destiné à faire cette démonstration occupe un millier de vers de douze syllabes, assonants, d'allure gaie, de style vif et concis. Ce poème est vraiment un petit chef-d'œuvre, où l'on peut reconnaître la première apparition de l'esprit parisien, ou même, peut-on dire, de l'esprit bourgeois.

71. Avec moins de certitude, mais avec une grande probabilité encore nous pouvons assigner à la période que nous étudions un renouvellement et deux poèmes originaux qui appartiennent au cycle épique méridional.

Il est assuré par des témoignages précis qu'on

chantait, au midi comme au nord, des exploits en nombre indéfini tous mis sur le compte d'un certain héros appelé Guillaume *Fièrebrace* (aux bras redoutables), ou Guillaume « au court nez », ou Guillaume d'Orange; en ce héros s'étaient confondus, avec Guillaume de Toulouse, plusieurs personnages du IXe et du Xe siècle. On chantait aussi la reprise sur les Sarrasins de villes du midi, Orange, Arles, Nîmes, Narbonne, Carcassonne, faits d'armes qui remontaient à Charles Martel et à Pépin, ainsi que la conquête de la Catalogne, accomplie au nom du roi Louis, du vivant de Charlemagne. De tout cela il nous est resté peu de morceaux vraiment anciens. Le poème du *Couronnement de Louis* se rattache à ce cycle, car Guillaume en est le héros. A considérer la matière de cette chanson, c'est une compilation, faite sans doute au premier tiers du XIIe siècle (bien que la forme que nous en avons ait été renouvelée), d'épisodes fort divers d'origine; l'un conserve le souvenir de la fête d'Aix-la-Chapelle (812) où Charlemagne couronna son fils, et ce motif épique offre la plus énergique expression que revête, dans nos poèmes, l'idée de la royauté française, de sa suprématie et de sa mission; d'autres épisodes dérivent manifestement des poèmes relatifs aux luttes des derniers Carolingiens contre la féodalité naissante; un autre encore a fixé le souvenir des invasions des Arabes en Italie au IXe siècle et de la part que des Français avaient prise à la défense de Rome (sujet qui se retrouvait encore en d'autres poèmes, par exemple dans le prototype perdu de *Fièrabras*).

Le second des poèmes qui se rattachent à ce cycle est le *Charroi de Nîmes*; la première partie en est de pure invention; elle frappe d'ailleurs par la grandeur épique et par la forte expression des deux sentiments qui se partageaient le cœur du baron féodal: le loyalisme et l'indépendance. La seconde partie du poème est une anecdote de folklore militaire qu'on retrouve en beaucoup de lieux et de temps.

Guillaume de Toulouse était mort moine à Gellone, les pèlerins allaient y vénérer son souvenir : c'est sans doute l'un d'eux qui a composé la chanson du *Moniage Guillaume*, où, à côté de quelques traditions de cloître, paraît le renouvellement d'une chanson relative à l'un des sièges que Paris supporta au IXe et au Xe siècle. Guillaume, sorti de son monastère pour défendre la France, défait le géant Isoré, puis rentre au cloître sans s'être fait connaître.

Il est encore une chanson dont le renouvellement peut, avec vraisemblance, être attribué à la même période : c'est la chanson mérovingienne de *Floovenc*, où le surnom germanique du héros (*Hlodoving*) a été pris pour son nom. Beaucoup d'autres poèmes, dont nous n'avons que des formes postérieures, ont certainement subi vers cette époque des remaniements que nous ne pouvons que supposer.

72. Ainsi les chansons de geste continuaient d'être le grand plaisir poétique des barons; déjà même elles commençaient à pénétrer dans un plus large public. Les jongleurs les colportaient de château en château,

de ville en ville, partout bien accueillis et se multipliant à mesure que gagnaient la paix et le loisir. Ils se mêlaient aussi aux expéditions guerrières; en 1066, l'un d'eux, qui, chose rare, était en même temps un combattant, Taillefer, entonnait la *Chanson de Roland* à Hastings, au moment où les Normands allaient attaquer les Saxons; un autre, vers 1070, précédait les Bourguignons qui allaient assiéger Châtillon-sur-Loire. Ils accompagnaient d'ordinaire leur chant du son de leur *vielle*, mais au besoin ils s'en passaient. Beaucoup de chevaliers savaient par cœur des laisses épiques, et les chantaient pour leur plaisir ou celui de leurs compagnons : l'épopée nationale tenait lieu, pour la société de cette époque, à la fois du théâtre et de la lecture.

73. Cependant l'épopée nationale n'était pas l'aliment unique des imaginations. Dès la seconde moitié du XIe siècle une nouvelle « matière » était venue des pays celtiques, Bretagne française et pays de Galles, charmer la société aristocratique de France et d'Angleterre; dans ce dernier pays elle avait souvent passé par un intermédiaire anglais. Elle avait pour propagateurs des musiciens bretons ou gallois qui exécutaient, sur la harpe ou la rote, des « lais », c'est-à-dire de courts morceaux de musique, accompagnés de chants dont nous ne pouvons dire au juste, à cette époque, s'ils étaient purement lyriques ou déjà narratifs, ni même s'ils étaient en *breton*, ou déjà en français. Les « lais » se rapportaient à des aventures

d'amour ou à des contes féeriques dont les héros appartenaient à la tradition celtique; ceux qui les exécutaient y ajoutaient un commentaire oral où l'aventure était racontée. C'est probablement par le canal de ces musiciens bretons que toute la masse de la tradition épique des Celtes de Grande et de Petite Bretagne se répandit dans le monde français.

Toute cette tradition gravitait autour d'Arthur. Ce personnage avait été le héros des luttes des Bretons insulaires contre les Saxons; la légende en fit un roi magnifique et puissant; Arthur groupait autour de lui des héros invincibles, notamment son neveu Gauvain, Keu, Bedwer; après des conquêtes sans nombre, trahi par son neveu Modred et sa femme Gueniévra, il livrait à l'usurpateur une bataille terrible où il le tuait, mais où lui-même, grièvement blessé, était emporté par une barque mystérieuse dans le « pays de l'éternelle jeunesse », d'où il devait revenir un jour pour chasser les Saxons et relever la puissance bretonne.

74. Le caractère fantastique de ces récits, où foisonnaient les aventures merveilleuses, et où l'amour jouait le grand rôle, séduisit les imaginations françaises. Des milliers de conteurs — bretons ou français — les répandirent dans toutes les grandes et petites cours d'Angleterre et de France. Furent-ils déjà mis en vers? Nous ne pouvons l'affirmer. S'ils le furent, ce fut, non sous la forme des laisses assonantes, qu'on sentait ne pas leur convenir, mais dans ces couples de petits vers octosyllabiques qui, dès le

xe siècle, servaient à la poésie narrative non proprement épique. Quoi qu'il en soit, la popularité de ces histoires extraordinaires s'étendit rapidement, hors même du monde anglo-français; car dès le commencement du XIIe siècle nous voyons dans le nord de l'Italie, ouvert alors à toutes les influences françaises, des enfants recevoir le nom d'Arthur ou de Gauvain, et vers la même époque un bas-relief de la cathédrale de Modène représente une aventure où figurent Arthur, Gauvain, Keu, et cinq autres personnages qui se retrouvent presque tous dans les romans postérieurs.

Ces récits primitifs, dont Arthur n'était déjà plus que le prétexte, avaient un caractère principalement belliqueux; toutefois, comme dans les « lais », large place y était faite aux aventures merveilleuses et aux amours du héros; par là ils contrastaient avec l'allure sévère des chansons de geste.

En même temps sans doute que les « lais » et les contes arthuriens s'introduisaient des récits qui célébraient les longues amours, tragiquement terminées, de Tristan et de la blonde Iseut d'Irlande, femme du roi Marc de Cornouailles.

75. Il faut noter ici l'audacieuse tentative d'un certain clerc gallois, rattaché par son éducation à la culture anglo-française, Gaufrei de Monmouth (mort en 1154) : s'appuyant en partie sur la tradition galloise ou bretonne, en partie sur des livres antérieurs, il écrivit en latin l'histoire prétendue authentique des rois de la Bretagne insulaire depuis Brutus, fils

d'Hector, jusqu'à Arthur et plus loin encore. Il y fit paraître un personnage étrange, sorti, pour moitié, de la tradition galloise, pour moitié de son invention propre, le devin Merlin, fils d'un diable et d'une pieuse femme. Plus tard il consacra même à ce singulier héros un poème spécial. Son livre, accepté comme véridique histoire par la plupart des contemporains, eut une certaine influence, quoique tardive, sur les poèmes arthuriens français. En tout cas cette autorité prétendue savante contribua à répandre la connaissance de la « matière de Bretagne » et à la relever dans l'estime du public, d'autant plus que l'*Histoire des Rois de Bretagne* fut de bonne heure, et plus d'une fois, traduite en français.

76. Les contes bretons n'étaient pas le seul complément aux chansons de geste que contînt le répertoire des jongleurs. Ils récitaient certainement encore des *fableaux;* mais nous n'en avons pas d'aussi anciens. Nous savons que dès 1112, à Laon, les *contes de Renard* étaient assez répandus pour que le peuple en tirât des sobriquets; ces contes devaient avoir pris déjà, dans toute la région du nord-est, une forme poétique, car vers 1147 un poète latin de Gand, appelé Nivard, en imitait plusieurs, et il doit, dans ce pays de langue flamande, s'être appuyé non sur de simples récits oraux, mais sur des versions déjà rédigées.

77. Les productions poétiques que chantaient ou débitaient les jongleurs étaient loin d'être toujours

édifiantes; en revanche, pour les réunions tenues aux veilles des jours dédiés aux saints, ou pour plaire aux personnes pieuses, ils s'étaient pourvus aussi d'un répertoire religieux. Les auteurs qui l'alimentaient étaient des clercs; c'est aussi des clercs que nous avons vus, dès le xe siècle, rimer la *Passion* et la *Vie de saint Léger*. Il nous est parvenu un poème que l'on croit avoir été composé vers 1040 par un chanoine de Rouen appelé Tibaud de Vernon; et cette œuvre nous fait vivement regretter de n'en posséder aucune autre parmi celles du même genre qu'un contemporain attribue au même auteur. A la différence des deux poèmes religieux que nous avons déjà rencontrés, la *Vie de saint Alexis* est en laisses assonantes comme les chansons de geste, mais ces laisses, au nombre de 125, ont toutes cinq vers. Le poète a suivi, en l'abrégeant, une vie latine qui n'est d'ailleurs elle-même que la traduction d'un petit roman grec sur cet Alexis, ascète qui avait vécu au IVe siècle. Mais il s'est donné libre carrière pour développer certaines indications de sa source, en particulier les lamentations du père, de la mère et de l'épouse d'Alexis, quand ils découvrent que le pauvre malade qu'ils ont hébergé dix-sept ans sous l'escalier de leur palais et qui vient de rendre l'âme n'était autre que leur fils et époux, qui avait choisi cette forme raffinée de pénitence après s'être enfui le jour même de ses noces. Le poète a évidemment modelé son style, dans ces morceaux pathétiques, sur celui des chansons de geste de son temps, et il nous en donne l'idée la plus favorable,

par l'énergie, l'élégance simple et la grâce qu'il y déploie. Son œuvre eut un grand succès, tant à cause du sujet que de la forme : on en fit des renouvellements pour l'usage des jongleurs aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles.

La *Vie de saint Brendan*, composée en 1121 par un certain Benoit pour la reine d'Angleterre Aélis de Louvain, est destinée à être lue et non chantée. Elle met en vers de huit syllabes, avec une simplicité qui n'est pas sans agrément, l'histoire aventureuse d'un saint irlandais, laquelle n'est qu'une ancienne odyssée celtique christianisée.

78. Bien loin de la Normandie et de l'Angleterre nous voyons apparaître la première œuvre cléricale profane dont nous ayons connaissance. C'est l'*Alexandre* d'un certain Albéric que son traducteur allemand appelle « de Besançon », mais qui, d'après la langue qu'il parle, était plutôt de Briançon. D'un abrégé latin du roman grec dont Alexandre le Grand est le héros, cet Albéric a extrait un poème qu'il ne paraît pas avoir terminé; en tout cas nous n'en avons que le début. La forme est celle des chansons de geste, et ceci prouve sans doute que les épopées nationales étaient florissantes même dans cette région lointaine; cette forme, ici, consiste en courtes laisses de vers octosyllabiques (selon le type du *Roi Louis*), à peu près exactement rimés. Albéric traite sa source fort librement; il transporte tout à fait le récit dans le milieu médiéval : ce qu'il veut faire sur Alexandre, c'est une

vraie chanson de geste, et voilà en quoi son œuvre est intéressante.

Elle eut un succès considérable et très prolongé. Dès 1130 le clerc allemand Lambert traduisait le poème d'Albéric et y adjoignait une continuation prise à d'autres sources. A peu près en même temps ce poème était refait en décasyllabes poitevins, puis, un peu plus tard, servait de base à l'*Alexandre* de Lambert le Tort, de Châteaudun, que développait ensuite Alexandre de Bernai (ou de Paris). D'autres poèmes, de pure invention, vinrent, du XIIe au XIVe siècle, se greffer sur ce tronc; malgré la vogue qu'elles obtinrent, ces additions n'ont pas en général grande valeur. Cependant cet exemple sert à nous montrer la circulation facile et rapide que pouvaient avoir dès lors certaines œuvres littéraires : un poème composé en Dauphiné est refait et continué, dans l'espace d'un siècle environ, en Poitou, en pays chartrain, à Paris, en Beauvaisis, en Champagne; il est célèbre au XIIe siècle par toute la France et jusqu'en Palestine; enfin, au XIVe siècle, des poètes wallons viennent encore y ajouter de nouvelles « branches ». On voit aussi par là qu'il n'y avait aucune séparation entre le midi et le nord; le Poitevin, placé entre les deux, se contente d'accommoder à son dialecte les vers du Dauphinois, et le Français à son tour adopte ceux du Poitevin en éliminant seulement quelques rimes.

79. A peu près à la même époque commence la littérature qui vise à instruire; ce sont des clercs qui la

composent pour les laïques, sous une forme à peu près constante : de petits vers accouplés. Cette littérature a d'ordinaire, surtout dans le haut moyen âge, un caractère religieux; toutefois ce caractère manque précisément au plus ancien spécimen qui nous en soit parvenu : la traduction du poème latin de Marbode sur les vertus des pierres précieuses (*Lapidaire*) : ce sont des superstitions orientales, inventées et propagées par des marchands de pierres, mais on les considérait comme des vérités scientifiques et utiles pour la pratique. La « moralisation » édifiante qu'on a introduite dans tel ou tel des nombreux *Lapidaires* postérieurs est absente de celui-ci. Au contraire l'intention moralisante est au fond du *Bestiaire* qu'un peu après (vers 1130), le clerc anglo-normand Philippe de Thaon a traduit en français pour la reine Aélis, seconde femme d'Henri Ier. Originairement, ce *Bestiaire* est une invention alexandrine, d'un symbolisme à la fois enfantin et subtil; tout le moyen âge en a été charmé; à maintes reprises depuis Philippe, on en fit des versions en vers et en prose; l'art décoratif s'en est largement inspiré : ce n'est pourtant que l'énumération des propriétés, presque toutes imaginaires, de certains animaux, interprétées comme symboles des enseignements du christianisme. Le même Philippe, en 1119, avait mis en vers, pour les prêtres anglo-normands, le *Comput* ecclésiastique; idée singulière en apparence, et preuve, au demeurant, de l'insuffisance des clercs d'alors, dans ce qu'ils devaient le mieux savoir, et d'abord dans la langue latine.

80. De l'enseignement purement religieux, il nous reste un très beau poème, en vers de six syllabes, qui représente le terrible dialogue de l'âme et du corps se renvoyant, après la mort d'un pécheur, des reproches et des regrets tardifs. Il y faut ajouter un sermon, également en vers de six syllabes (mais croisés), non dépourvu d'un certain charme simple; puis une composition étrange sur le jugement dernier, en vers de douze syllabes assonants. Les deux premiers de ces poèmes peuvent être franciens (de l'Ile-de-France), normands ou anglo-normands, le troisième est wallon. Notons encore l' « épître farcie » sur saint Étienne : c'est la plus ancienne de ces compositions, où une courte histoire du saint est mise en strophes (la strophe ici est de cinq décasyllabes assonants, comme dans l'*Alexis*) que le peuple chantait, alternant avec les versets des *Actes des Apôtres*, que chantait le clergé; celle-ci est tourangelle. Nous n'avons que le début d'un petit poème curieux, en strophes de deux vers octosyllabiques assonants suivis d'un petit vers sans assonance; c'est une allégorie empruntée au *Cantique des Cantiques*, mais appliquée à des circonstances récentes de l'histoire de l'Église; on en peut placer le pays d'origine dans une province de l'ouest.

Plus curieux que ces œuvres de clercs est le *Sermon*, en laisses d'alexandrins rimés, que composa, avant 1137, un laïque, un grand seigneur, Guichard III de Beaujeu, lequel, après une vie agitée, s'était retiré dans un cloître : il prêche la pénitence et le dédain de la vie mondaine. Il est probable que nous ne pos-

sédons son œuvre qu'amplifiée et remaniée; le succès en avait été tel que les clercs appelaient emphatiquement l'auteur *Homerus laicorum.*

81. Nous avons dit un mot des premiers offices d'un caractère dramatique introduits dans le culte. A l'époque où nous sommes arrivés, on commence à développer ces essais, et à y introduire des refrains français; ainsi fait Hilaire, disciple d'Abailard, dans deux de ses petits drames liturgiques (*Lazare* et *Saint Nicolas*); ainsi fait encore la *juventus* (c'est-à-dire la collectivité des jeunes clercs) de Beauvais, dans un *Daniel.* Dans une église de l'Angoumois, à en juger d'après la langue, on munit de refrains semblables une mise en scène de la parabole des Vierges sages et folles (*Sponsus*); plus tard même on y ajoute des strophes entières en roman. Le théâtre religieux en langue française est tout prêt à éclore.

82. Avec la poésie lyrique, du moins avec ce que nous en pouvons savoir au XIe siècle et jusqu'au milieu du XIIe, nous revenons aux laïques, à la société profane.

Certainement la poésie lyrique a continué de vivre dans toute la France sous la forme populaire de chansons de fêtes printanières, de chansons de danses, de chansons satiriques. Nous savons que lors de la première croisade les Français marchaient au son d'une chanson dont le refrain était : *Oltree!* (En avant!) et qui se répandit dans l'Europe entière; nous savons

aussi que pendant l'expédition même il se fit plus d'une chanson satirique. Il nous est attesté que vers 1120 un chevalier normand, Luc de la Barre, fit contre le roi d'Angleterre Henri Ier des chansons mordantes qu'il expia cruellement. Mais d'aucune de ces productions nous n'avons d'échantillons. Cependant il n'est pas trop hardi de faire remonter jusqu'à l'époque où nous sommes la plus ancienne, certainement, des « chansons de toile » qui nous soit parvenue. Elle nous représente, avec une simplicité saisissante et avec un remarquable archaïsme de formules, un épisode en lui-même insignifiant : la réconciliation de deux amants dont l'un soupçonnait injustement l'autre, qui offre de se justifier par l'antique système des « cojurateurs ». Ces quelques strophes de cinq décasyllabes assonants, munies d'un refrain, ont une très belle allure. Une autre chanson de toile est également d'une couleur archaïque; elle est composée en strophes de trois vers décasyllabiques, de la coupe 6, 4, tous féminins. Le sujet en est l'enlèvement d'une jeune fille par le chevalier qu'elle aime; elle est empreinte d'une vraie poésie, avec son refrain bien populaire : « Vente la brise et tremblent les branches! Doucement dorment ceux qui s'aiment! »

83. Mais c'est dans une région plus méridionale que devait naître, au moment où nous sommes, pour s'y développer plus tard, la vraie poésie lyrique du moyen âge. Elle paraît être issue, en Poitou et en

Limousin, des simples chansons de danse qui n'avaient jamais cessé de s'y faire entendre; particulièrement des chansons de mai, auxquelles elle a emprunté certaines données, bientôt devenues des formules presque obligatoires : ainsi l'éloge du printemps, l'association constante de la joie et de la jeunesse, la conception du mariage comme un esclavage auquel la femme cherche à se soustraire.

Il s'était formé, dès le XIe siècle certainement, dans les cours et les châteaux de cette région, une société élégante, où les femmes tenaient le premier rang; on y attachait un grand prix à certains raffinements d'éducation appelés « courtoisie »; on y faisait une très large part à l'amour mondain, c'est-à-dire surtout à la galanterie entre jeunes hommes et dames mariées, que les maris, eux-mêmes occupés de femmes autres que les leurs, toléraient ou même encourageaient.

Un des amusements favoris de ces réunions brillantes et futiles était ce qu'on appelait les « jeux partis » : on donnait à choisir entre deux alternatives sur une question de casuistique amoureuse, s'engageant à soutenir l'opinion que la personne à laquelle on donnait le choix n'aurait pas préférée, et, généralement, on soumettait la controverse au jugement d'un arbitre.

Bientôt les jeux partis et les simples « tençons » ou débats prirent une forme poétique. On éleva les chansons d'amour que répétaient toutes les classes à la dignité de chansons « courtoises », où, dès le

début, régnèrent, outre les formules que nous venons d'indiquer, certaines conventions, dans la donnée, les sentiments ou l'expression : par exemple, l'attitude humble et suppliante prêtée à l'amant devant sa dame, le rôle assurément excessif attribué aux médisants qui menacent le « fin amour », l'application à l'amour des raisonnements et des subtilités de la scolastique. Toute cette poésie est éminemment une poésie de société : les poètes cherchent surtout les éloges du public particulier auquel ils s'adressent; s'ils sont de grands seigneurs, ils ambitionnent une célébrité qui flatte leur amour-propre; de cette célébrité ils attendent une subsistance assurée, s'ils sont de simples « trouveurs » de profession; les deux classes d'auteurs se rencontrent, les uns aussi nombreux que les autres. Pour mériter ces éloges du public courtois, il faut avant tout se soumettre à des règles techniques très précises, dont la rigueur ira croissant avec le temps; ces règles portent sur la rime, sur la construction des strophes, sur la musique aussi, qui était considérée comme une partie intégrante de l'art de « trouver ».

84. Factices et puériles parfois, ces règles ont eu l'avantage de faire paraître la poésie vulgaire comme une œuvre d'art et de lui assurer un prestige qui a fait imiter dans toute la France d'abord, puis dans toute l'Europe, la production lyrique du Limousin. Il faut que cette production ait été abondante déjà et soumise à des lois fixes dès le XIe siècle, puisque dans toutes les chansons du plus ancien poète lyrique dont

il nous soit parvenu quelque chose, Guillaume IX, duc de Guyenne et comte de Poitou (mort en 1127), nous trouvons l'emploi du parler limousin; quelques-unes sont remarquables par une conformité scrupuleuse soit aux formules de l'amour « courtois », soit aux règles matérielles de la technique; ainsi plusieurs sont munies de ce qu'on appelait la *tornada* ou *envoi*, demi-strophe dont la forme est strictement déterminée, et qui s'adresse, toujours à l'origine, souvent encore dans la suite, à une personne à qui le poète envoie sa pièce.

Peu après, le Gascon Cercamon, le Saintongeais Geoffroi Rudel, prince de Blaye, célèbre par la gracieuse légende qui s'est attachée à son nom, composent des pièces exactement conformes aux règles qu'on peut appeler les règles classiques du genre, et dans le dialecte, non de leurs pays respectifs, mais du Limousin. C'est donc bien dans cette province, à laquelle appartiennent aussi les traductions, les sermons et les chansons pieuses dont nous avons parlé, qu'est né l'art lyrique courtois. On peut assurer que cet art était constitué avant la fin du XIe siècle, bien qu'il ne nous ait rien laissé de plus ancien que cette date. Quant aux recueils de poésies et de vies de troubadours, les premiers ont été formés à la fin du XIIe siècle. Il est vrai que chez Guillaume IX et chez Marcabrun, disciple de Cercamon, nous trouvons beaucoup de pièces qui sont construites plus librement, bien plus, qui échappent tout à fait aux conventions de l'amour courtois, ou même traitent de

sujets autres que l'amour; mais cela prouve simplement que les règles de l'art limousin ne s'étaient pas encore imposées avec autant de tyrannie qu'elles le firent par la suite.

Au reste, à côté de la chanson (ou *vers*), de la tençon, du jeu parti (ou *partiment*), il subsista quelques genres plus indépendants comme le *sirventes* (répondant au français *serventois*), originairement abandonné aux *sirvenz* ou servants, mais désignant d'ordinaire une pièce de caractère politique, satirique ou moral; l'*alba* et la *pastorela*, restées voisines de leurs prototypes populaires, etc.

Nous reviendrons, en étudiant la période suivante, sur l'immense développement qu'eut, hors de ses frontières d'origine et des pays limitrophes où nous le voyons encore restreint au XIe siècle, l'art nouveau qui fut alors inventé. Nous remarquerons seulement que, vu la différenciation des dialectes, la langue que la poésie lyrique courtoise avait faite sienne, et à laquelle des poètes gascons, auvergnats et même poitevins avaient pu sans trop de peine accommoder la leur, était très difficile à comprendre pour les Français du nord; en tout cas ils ne pouvaient l'adopter comme langue littéraire, d'autant que quand ils connurent l'art limousin et ses productions, ils avaient développé eux-mêmes dans tous les sens une riche littérature, qui avait, elle aussi, la prétention d'être « courtoise » et matière d'art.

IV

DOUZIÈME ET TREIZIÈME SIECLES

DE L'AVÈNEMENT DE LOUIS VII A L'AVÈNEMENT DE LOUIS IX

(1137-1226)

France et Angleterre. Le domaine littéraire français. Premier âge classique de la littérature française (85-87). — *Épanouissement de la poésie épique; geste royale et gestes féodales. La rime substituée à l'assonance* (88-94). — *Romans antiques* (95-96). — *Romans bretons; Chrétien de Troies* (97-100). — *Commencement des romans en prose* (101). — *Romans d'aventure* (102-103). — *Chantefable d'*Aucassin et Nicolette (104). — *Contes et fableaux* (105-106). — *Fables.* Renard (107-108). — *Rayonnement en Europe de la poésie narrative française* (109-110). — *L'histoire écrite en vers. Wace;* Vie de Thomas Becket; Guillaume le Maréchal; — *en prose : Villehardouin* (111-115). — *Poèmes narratifs religieux* (116-117). — *Drames religieux :* Adam, saint Nicolas (118). — *Poésie didactique, morale et sati-*

rique (119-120). — *Poésie lyrique courtoise, propagée du Limousin dans tout le midi, puis dans la France du nord. Les Troubadours* (121-125). — *Poésie lyrique française* (126-130).

85. Le fait le plus important de l'histoire politique de la France au XIIe siècle, a été d'une grande conséquence également pour l'histoire de la littérature en langue vulgaire : nous voulons parler du mariage, en 1152, d'Aliénor de Guyenne, femme répudiée de Louis VII, avec Henri Plantegenêt, qui déjà possédait l'Anjou, la Touraine, le Maine et la Normandie, qui plus tard fut suzerain de la Bretagne, et qui devint roi d'Angleterre en 1154. Aliénor ajouta à ce vaste domaine le Poitou et la Guyenne, en sorte que la France, — à laquelle manquait encore une large bande à l'orient, et à laquelle le midi ne se rattachait que vaguement, — se trouva divisée en deux parties inégales, dont la plus grande était une dépendance de la couronne d'Angleterre. La lutte, sourde ou déclarée, entre Louis VII et Philippe II d'une part, Henri II, Richard et Jean de l'autre, remplit toute la période que nous considérons, et se termine par la reprise des provinces de l'ouest, sauf la Guyenne.

L'Angleterre était d'ailleurs, nous l'avons vu, à cette époque, francisée dans toute sa culture supérieure; ses rois étaient des Français de langue et de mœurs, et l'activité littéraire se continue à peu près pareille dans les deux parties, matériellement séparées, du monde français, sauf qu'elle exprime parfois, du côté

anglo-aquitain, des sentiments hostiles à la France purement française

Celle-ci d'ailleurs, sous Philippe II, arrivait à un haut degré de puissance; le domaine royal, outre les acquisitions faites sur Jean sans Terre, s'agrandissait du côté du nord-est, par l'annexion de l'Artois, et, dans le sud, par la conquête, à la suite de la croisade albigeoise, de la plus grande partie du Languedoc. La bataille de Bouvines avait affirmé la force militaire du royaume et développé dans toutes les classes de la population le sentiment national. Quoique la deuxième, puis la troisième croisade eussent échoué, cette dernière cependant avait fait de Chypre un nouveau centre de culture française; puis, dans la quatrième croisade, des chevaliers français, avec le marquis de Montferrat et les Vénitiens, avaient renversé l'empire grec et établi à Constantinople un empire latin. Ce siècle, fécond en péripéties et en gloires, devait voir l'activité la plus brillante et la plus variée de la littérature française du moyen âge.

86. Si le mariage d'Aliénor avec Henri faillit, par la faiblesse de l'honnête Louis VII, changer pour toujours le cours de l'histoire de France, il exerça sur le développement de la littérature une influence non moins décisive, et plus durable. L'art particulier qui, né en Limousin, s'était vite répandu dans tout le midi, pénétra dans la France du nord, grâce au premier, puis au second mariage de la duchesse de Guyenne. Elle était petite-fille de Guillaume IX et avait hérité

à la fois de son humeur galante et de ses goûts poétiques. Elle répandit dans les cours de France et d'Angleterre les doctrines de l'amour courtois avec l'art qui les exprimait; les deux filles qu'elle eut de Louis VII, surtout la comtesse Marie de Champagne, les cultivèrent à leur tour avec ardeur; les fils qu'elle eut d'Henri II, Henri, « le jeune roi », Geoffroi de Bretagne, Richard, aimèrent et encouragèrent la poésie; ils servirent d'intermédiaires entre celle du midi et celle du nord. D'ailleurs la cour anglaise avait été déjà sous Henri Ier un foyer d'élégance et de poésie : dès le règne de ce prince, non moins amateur des plaisirs brillants que vigoureux guerrier et politique avisé, on y avait vu des assemblées mondaines, que présidait la reine Aélis, et où il semble que soient venus quelques représentants de l'art méridional, comme Marcabrun. Le roi Henri II s'intéressait vivement à la poésie française, et se piquait de s'y connaître à merveille.

87. Les rois de France paraissent être restés plus indifférents au mouvement qui se produisait autour d'eux; pourtant la reine Aélis de Champagne, femme de Louis VII, donnait, surtout après son veuvage, des fêtes où les meilleurs poètes courtois exhibaient leurs œuvres nouvelles; les cours seigneuriales, comme celles de Champagne, de Blois, de Flandres, de Hainau, même de moindres cours, comme celle de Guines, étaient des centres pour la poésie vulgaire, qu'elle fût toute nationale ou qu'elle fût produite par

les clercs. Aussi cette poésie s'épanouit-elle alors sous toutes ses formes et rayonne largement dans le monde européen tout entier; bientôt naît la prose française, appelée à de si hautes destinées. Les œuvres de ce temps passeront plus tard pour classiques, et dès lors les manuscrits commencent à abonder. Si ces manuscrits ne sont pas contemporains, du moins reproduisent-ils les œuvres à peu près telles qu'elles ont été écrites; la transmission orale va perdant de son importance. Par suite les auteurs, selon qu'ils ont plus ou moins de talent et de succès, prennent un relief personnel; le nombre des écrits anonymes diminue; chaque auteur s'efforce d'attacher son nom à son œuvre, et l'on voit poindre les premières renommées littéraires.

Dans une production aussi riche qu'a été celle de la seconde moitié du XIIe siècle et du premier quart du XIIIe, il est impossible de mentionner, comme on a essayé de le faire pour les périodes précédentes, presque toutes les œuvres qui nous sont parvenues. Nous nous bornerons à indiquer les plus significatives, en notant les traits généraux de chaque genre. Ce qui caractérise la période tout entière, c'est que l'art littéraire y est plus conscient de son but et de ses effets, plus léger, plus délicat, plus savant, mais moins spontané, moins puissant et moins simple : c'est l'architecture gothique, avec son élégance, sa sveltesse, sa riche ornementation, qui succède à la grave et un peu lourde architecture romane.

88. Le goût des chansons de geste était trop enraciné dans la classe chevaleresque et même dans la classe bourgeoise pour qu'il disparût devant la nouvelle poésie narrative dont nous dirons tout à l'heure le succès. Les jongleurs, au contraire, n'ont jamais eu plus de vogue : c'est à cette époque que nous les voyons pulluler de tous côtés. Mais les vieux poèmes, dont quelques-uns remontent jusqu'aux temps mérovingiens, et qui ont été se renouvelant pendant des siècles, ont besoin d'être remaniés davantage encore. Ils le sont ou par des poètes populaires semblables à ceux des âges précédents, ou par des poètes qui veulent faire œuvre d'art et qui ont soin de laisser leurs noms attachés à leurs œuvres. A l'assonance, qui, même quand elle persiste, se donne moins de liberté, succède la rime, qui régnait déjà sans partage dans les poèmes écrits en petits vers accouplés; c'est même un des travaux les plus habituels, et les plus fâcheux, des arrangeurs que de mettre en rimes les chansons anciennes en assonances. Le plus grand nombre, et de beaucoup, des chansons de geste que nous possédons, remontent à cette époque, soit en renouvellement, soit en création originale (entre les deux, il est souvent difficile de distinguer).

Les poètes essaient de mettre quelque ordre dans le chaos des productions épiques, et divisent la « matière de France » en trois « gestes » dans lesquelles ils n'arrivent pas d'ailleurs à l'embrasser tout entière : la *geste du Roi*, comprenant les poèmes proprement nationaux, — la *geste de Doon de Mayence*,

où on a rangé surtout les poèmes d'un caractère féodal, — la *geste de Garin de Monglane* (prétendu aïeul de Guillaume d'Orange), où sont réunis les poèmes relatifs aux guerres contre les Sarrasins dans le midi. Beaucoup de chansons, et notamment les poèmes de la Croisade, qui se sont tout à fait confondus avec les vraies chansons de geste, demeurent en dehors de cette classification sommaire. Nous la suivrons toutefois, pour mettre un peu d'ordre dans ce tableau.

89. De la geste du Roi nous ne possédons guère que des renouvellements : celui du *Roland* nous permet de mesurer la distance qui sépare la poésie du XIe siècle de celle de la fin du XIIe, quand celle-ci s'applique à renouveler la première : la conversion des assonances en rimes énerve et délaie le style; l'addition d'épisodes inutiles et romanesques affaiblit l'effet et détruit l'unité de l'inspiration. Malheureusement nous ne pouvons pas toujours faire la comparaison : pour la chanson des *Saisnes* (Saxons), par exemple, nous n'avons que des renouvellements; il est vrai qu'un de ces renouvellements est d'un poète de talent, Jean Bodel d'Arras; mais l'arrangeur a surtout appliqué ce talent à introduire dans la « matière de France » l'esprit de galanterie factice qui était à la mode; il a su d'ailleurs, dans d'autres parties du poème, montrer de l'invention, avec un style parfois énergique et pittoresque. De *Florent et Octavien*, reste, semble-t-il, d'un poème mérovingien, de *Mainet*, originairement consacré à Charles Martel, d'*Aspremont* et d'*Otinel*,

qui gardent le souvenir des guerres carolingiennes en Italie, nous n'avons que des formes datant de cette période : la chanson du *Roi Louis* ne nous est parvenue qu'en résumé.

Mettons à part les créations nouvelles, dont quelques-unes sont plus intéressantes. L'auteur de *Berte au grand pied* (poème perdu), rattache à la mère de Charlemagne un vieux conte mythique; — celui de *Sebile* (poème perdu, sauf un fragment, mais conservé dans une imitation franco-italienne) en fait autant pour la femme de Charlemagne; — celui de *Gui de Bourgogne* ajoute un épisode d'une invention amusante aux poèmes sur la guerre d'Espagne; — celui d'*Anséis de Carthage* complète ces mêmes poèmes par un récit visiblement emprunté, du moins quant au début, à la légende hispano-arabe de Rodrigue et du comte Julien; — celui de *Basin* (poème perdu en français, connu toutefois par des allusions, mais conservé en néerlandais, en allemand et en norvégien), attribue à Charlemagne une aventure singulière, qui se retrouve en divers pays contée de divers souverains : le roi se fait pour une nuit compagnon d'une bande de voleurs; — l'auteur de *Fierabras* développe un épisode d'un ancien poème, qui s'est perdu, sur une expédition en Italie, et d'ailleurs se montre bon écrivain, car quelques laisses de la première partie de ce poème sont peut-être les meilleurs morceaux épiques de ce temps; nous voulons parler du combat d'Olivier et de Fierabras : la prouesse et la courtoisie chevaleresques s'y montrent dans tout leur éclat. Aussi

Fierabras obtint-il un grand succès, dont témoigne l'adaptation qui en fut faite au XIIIe siècle, dans la langue littéraire du midi. Il faut encore mentionner *Aiquin*, où un poète français a mis en œuvre, en les rapportant à Charlemagne, quelques traditions bretonnes sur l'invasion, au IXe siècle, de la Bretagne par les Danois, lesquels naturellement deviennent ici des Sarrasins.

90. Dans la geste de Doon, ce qui s'offre d'abord, c'est le renouvellement, sous diverses formes qui coexistent, d'un vieux poème sur les fils d'Aimon, ou *Renaud de Montauban;* l'action, qui se passait sous Charles Martel, est transportée sous Charlemagne; cependant, des épisodes d'une grandeur sauvage et d'un vrai pathétique se sont maintenus à travers toutes les transformations, et le caractère presque surhumain du héros principal, les sortilèges de Maugis, les exploits du merveilleux cheval Bayard, ont donné à ce poème une popularité qui n'est pas encore éteinte. Il subsiste aussi des épisodes d'une grande beauté dans le poème d'*Oger le Danois*, attribué à un jongleur parisien du nom de Raimbert. Un conte germanique sur le roi des elfes Alberich s'est fondu avec une chanson dont le héros, Huon, était un seigneur bordelais du IXe siècle, et avec une autre encore, sur le meurtre involontaire d'un fils de Charles le Chauve, pour aboutir enfin au charmant poème de *Huon de Bordeaux*, œuvre vraiment nouvelle : il y règne, avec un merveilleux féerique, une gaieté toute française, légère et un peu fanfaronne, mêlée de candeur et

d'héroïsme; c'est à ce poème que le petit roi de féerie Auberon doit ce prestige qui n'a pas cessé encore. Les poèmes sur *Doon de Nanteuil*, *Aie d'Avignon*, *Gui de Nanteuil*, *Doon de Mayence*, *Gaidon*, etc., ne sont pas dépourvus d'intérêt, mais ne se recommandent par aucun trait original.

Il faut mettre à part la chanson de *Girard de Roussillon*. Nous avons vu qu'elle rassemble deux éléments, dont l'un remonte au temps de Charles Martel, l'autre au temps de Charles le Chauve. Dans une forme française (qui s'est perdue), à ces deux Charles s'était substitué Charlemagne, et Girard était rattaché à la famille de Doon de Nanteuil et d'Aimon; mais dans un poème qui fut composé probablement vers 1160, le roi combattu par Girard est Charles Martel (quoiqu'un remanieur l'appelle une fois Charles le Chauve). Ce poème n'est lui-même que l'arrangement d'une chanson bourguignonne plus ancienne; il a conservé un grand caractère d'archaïsme et un style très différent de celui des chansons françaises; il est en vers de dix syllabes de la coupe 6, 4, rimés. Dans les diverses copies que nous en avons on a essayé d'en rapprocher la langue, quelquefois du français du nord, plus souvent de la langue littéraire du midi, ce qui était plus facile, en raison de l'affinité plus grande; mais on reconnaît par l'étude des rimes que l'œuvre a été écrite d'original dans le Poitou méridional, bien loin de la région où se passent les événements qui l'avaient suscitée et où, par conséquent, elle avait dû prendre origine. C'est l'œuvre d'un clerc : l'auteur a fait une

large place à l'élément religieux, fourni par des légendes monastiques dont le Girard du IXe siècle, fondateur d'abbayes, était le héros; mais ce clerc avait un grand sentiment épique; son œuvre, encore que difficile à comprendre, bizarre de composition, et souvent d'expression, est une des plus frappantes et des plus caractéristiques du moyen âge.

91. La geste de Monglane s'enrichit considérablement, vers la même époque, de poèmes tant renouvelés que nouveaux. Le plus important de ces poèmes, *Aliscans*, est à la fois l'un et l'autre. Dans la première partie, c'est une fusion, ou plutôt une confusion, de poèmes très divers; on y reconnaît notamment la suite d'un poème dont le héros, tout méridional, était le jeune Vivian, qu'on appela en français Vivien et dont on fit le neveu de Guillaume. Dans la seconde partie, l'auteur, suivant une mode dont témoignent d'autres poèmes du temps, introduit un élément fantastique, tout à fait hétérogène à la matière de France, avec le géant Rainouart, à moitié formidable, à moitié burlesque, — personnage devenu si populaire que son histoire fut continuée dans deux autres poèmes. La première partie d'*Aliscans*, principalement, contient des scènes admirables; mais à côté, surtout dans la seconde partie, on est rebuté par des faiblesses et des longueurs.

Le même poème, dont une continuation se retrouve dans *Aliscans*, a reçu une autre suite encore dans *Foucon de Candie;* ce dernier poème est l'œuvre d'un

certain Herbert le Duc, qui nous dit positivement qu'il le « fit écrire »; ce n'est plus qu'un roman dans le goût chevaleresque et galant, pauvre d'invention et d'un style quelquefois brillant, mais en général à la fois prétentieux et monotone. Le succès en fut immense et influença toute la poésie épique subséquente.

Des épisodes ou des héros particuliers de la geste méridionale sont chantés dans les *Enfances Guillaume*, la *Prise de Cordoue*, le *Siège de Barbastre*, *Guibert d'Andrenas*, etc.; les origines de la famille narbonnaise sont racontées dans *Aimeri de Narbonne*, les *Narbonnais*, la *Mort d'Aimeri*, *Garin de Monglane;* une suite prolixe et insipide, qui rattache la geste de Monglane à celle des Croisades, lui est donnée dans *Renier*. Presque tous ces poèmes, dont quelques-uns ont des origines anciennes, ont été composés en Picardie ou en Artois. Il faut mettre à part *Aimeri de Narbonne*, que composa, vers 1220, un clerc de Bar-sur-Aube appelé Bertran, avec de vrais talents dans l'invention, la composition et l'expression. A son *Aimeri de Narbonne*, Bertran a donné pour pendant *Girard de Vienne*, et, cette fois encore, il a fait preuve de savoir-faire, en rattachant à la geste méridionale une variante de *Girard de Roussillon*, qui originairement y était tout à fait étrangère.

92. Les trois « gestes » ne suffisent pas à embrasser la production épique, incroyablement féconde, de la période que nous considérons. De nombreux poèmes restent en dehors. Un poème, entre autres, forme à

lui seul toute une geste, toute une épopée. Les *Lorrains* chantent la *faide* inexpiable qui, pendant des générations, avec la complicité, l'hostilité ou l'indifférence de la royauté impuissante, représentée ici par Pépin, met aux prises deux familles féodales, dont l'une est lorraine et l'autre comprend à la fin des Flamands et des Bordelais, mélange dont l'incohérence n'est pas expliquée. Plusieurs auteurs ou arrangeurs ont travaillé à cette œuvre immense : un seul, Jean de Flagy, s'est nommé. Le noyau premier, et comme le tronc primitif de ces récits paraît être de pure invention; à plus forte raison les « branches » qui sont venues s'y adjoindre. Mais cette invention est puissante et vraiment épique : il y a dans les *Lorrains* quelques-unes des scènes les plus tragiques et les plus vivantes qu'ait produites notre ancienne poésie; c'est là qu'on trouve le reflet le plus exact et le tableau le plus varié de la société féodale avec ses passions, ses préjugés, ses grandeurs, ses atrocités.

Au même genre, avec moins de relief, appartient la longue chanson d'*Auberi le Bourguignon*, à laquelle on ne trouve pas non plus de base historique. Nous avons parlé plus haut de *Raoul de Cambrai* : les deux parties de ce poème, dont la première est renouvelée, et l'autre inventée avec talent, datent de cette époque. Une légende à la fois touchante et barbare, sans doute d'origine orientale, raconte comment un père sacrifie ses enfants pour que son ami, lépreux, se guérisse en se baignant dans leur sang : c'est le motif essentiel d'une chanson rattachée au cycle carolingien, *Ami et*

Amile, dont la composition se place encore au même temps. Un roman latin imité d'un roman grec de la décadence, *Apollonius de Tyr*, a fourni la matière de *Jourdain de Blaie*; ces deux beaux poèmes sont l'œuvre d'un même auteur, probablement un jongleur. D'*Aïoul* la partie la plus ancienne, en vers décasyllabiques de la coupe 6, 4, ne nous est parvenue qu'enchâssée dans une continuation en alexandrins; le tout étant écrit en assonances, la rédaction en est encore ancienne : d'ailleurs le poème est amusant, et le début du moins en est tout à fait original.

93. Les poèmes sur la Croisade avaient pénétré dans le répertoire des jongleurs et avaient revêtu le caractère de véritables chansons de geste. Nous laisserons de côté les renouvellements qu'ont subis les anciennes branches; mais il faut signaler un poème consacré à la jeunesse de Godefroi de Bouillon : la part de vérité historique qui s'y trouve se réduit à peu de chose. Entièrement fabuleux sont deux autres poèmes, dont l'un rajeunit la légende du *Chevalier au cygne*, vieux conte mythique rhénan qui s'était fixé dans la tradition de la famille de Bouillon; — et l'autre, relié par artifice au premier, bien qu'il lui fût d'abord étranger, exploite le vieux conte populaire des *Enfants changés en cygnes* par leur marâtre et délivrés par l'un d'eux; d'origine mythique, ce conte circulait dans les mêmes régions; il a fourni la matière encore de différents poèmes, dont l'un, *Eliouse*, est plein de grâce et de détails attachants.

94. A la même époque, en Angleterre, il se passe un phénomène très intéressant pour l'historien : de la fusion, rapidement accomplie, des Normands et des Anglais de race, une nation s'est formée, qui regarde comme lui appartenant toutes les traditions de la commune patrie. Des poètes, probablement anglais de race, donnent à quelques-unes de ces traditions anciennes la forme de chansons de geste. C'est ainsi qu'un certain Thomas, après avoir écrit sur le père de Horn un poème qui s'est perdu, traita en français un vieux poème saxon sur *Horn et Rimenhild;* on trouve dans son adaptation l'allure de l'épopée germanique avec une poésie particulière dont la saveur n'est pas française. Il en est probablement de même de *Bovon de Hampton*, bien que l'origine anglaise de cette chanson ne soit pas aussi certaine; en tout cas elle a revêtu de très bonne heure une forme anglo-normande, et n'apparaît que plus tard dans des versions continentales.

Toutefois, à part des adaptations et quelques essais peu importants, le monde anglo-normand n'a guère pris part à l'activité épique de ce temps. Cette activité s'exerce presque exclusivement dans la partie de la France restée française et spécialement en Ile-de-France, en Champagne, en Picardie, en Artois : en effet les poèmes nés ailleurs, *Gaidon*, *Aiquin*, sont des imitations locales sans grande valeur; *Girard de Roussillon* est complètement isolé dans sa région. Il faut noter pourtant que la vaste épopée des *Lorrains* paraît s'être formée, du moins primitivement, à Metz,

en un pays français de langue, mais non soumis à la couronne de France; cependant le fait que Pépin y est considéré comme le souverain de Metz pourrait donner à croire que les premières origines en sont antérieures au partage de l'empire carolingien.

95. Malgré le foisonnement de cette production épique et la vogue qu'elle obtint, la *chanson de geste* n'est pas, pendant cette période, la forme la plus importante et la plus caractéristique qu'ait revêtue la poésie narrative : en somme, avec quelques modifications de fond et de forme, elle ne fait que continuer l'activité des âges précédents. Cet âge-ci présente au contraire à notre attention, sans parler des fableaux et des légendes pieuses, trois formes nouvelles de récits en vers : les romans imités de l'antiquité, les romans bretons, et les romans d'aventure. Nous commencerons par les premiers, qui sont les plus anciens que nous ayons conservés et qui semblent bien avoir influencé les autres.

C'est vers 1150, au plus tard, que paraît avoir été écrit, dans le sud-ouest de la Touraine ou le nord-est du Poitou, le premier en date des romans de ce genre. Si, à l'époque précédente, Albéric, voulant raconter à ses contemporains la merveilleuse histoire d'Alexandre, n'avait trouvé à sa portée que la forme des chansons de geste, l'auteur du roman de *Thèbes* en a adopté une autre, celle des petits vers accouplés, innovation qui du coup a changé tout le caractère et l'allure du récit. Cet auteur avait-il des modèles?

Antérieurement à son poème, nous ne trouvons cette forme — sans parler des œuvres didactiques, — que dans certaines vies de saints, où les couples d'octosyllabes étaient encore groupés en strophes et chantés : telle la *Vie de saint Brendan* et peut-être celle de *Saint Grégoire*, qui paraissent continuer des poèmes hagiographiques plus anciens, comme le *Saint Léger*. Du moins dans la poésie narrative profane, l'auteur du roman de *Thèbes* est le premier qui emploie cette forme, et par là déjà il prend une véritable importance dans l'histoire littéraire. Cette importance s'accroît encore si nous considérons qu'en même temps il a créé le type du roman « antique », qu'ont reproduit ses successeurs.

Il paraît avoir eu pour source un abrégé en prose latine où était condensée, surtout d'après la *Thébaïde* de Stace, la légende d'Œdipe avec la guerre d'Étéocle et de Polynice : le sujet avait de quoi plaire au moyen âge par les aventures extraordinaires qui en forment le tissu, par l'abondance des récits de batailles et l'histoire du long siège de Thèbes. Notre auteur l'a traité fort librement : il en a beaucoup atténué, sinon effacé, l'élément mythologique, il y a semé à pleines mains les anachronismes, il y a introduit des épisodes de son invention, d'un caractère tout féodal, des descriptions détaillées empruntées à la vie la plus somptueuse de son temps et en dépassant même singulièrement la réalité, enfin et surtout il a développé des épisodes d'amour à peine indiqués dans le poème de Stace et a donné aux femmes un rôle beaucoup plus

saillant. Autant de traits qui se retrouveront chez ses imitateurs et deviendront pour le roman médiéval les lois du genre. Nous regrettons de ne pas savoir le nom de ce novateur : il l'avait sans doute inscrit en tête de son poème, dont il était fier, car dans les vers qui forment aujourd'hui le début il proclame (ceci aussi est devenu une formule courante) que l'homme qui a du *sen* ne doit pas le tenir caché s'il veut que son nom lui survive, et il invoque l'exemple d'Homère, de Platon, de Virgile et de Cicéron, qui seraient inconnus s'ils avaient *celé leur sapience*. Mais si son œuvre eut un grand succès, attesté par les remaniements qu'elle a subis, les copistes, comme il leur est trop souvent arrivé, ont supprimé ce nom qu'il tenait tant à illustrer.

96. Nous ne savons pas non plus celui de l'auteur d'*Énéas*, poème écrit dans l'Ile-de-France vers 1155, où l'*Énéide* a été traitée à peu près de même façon que la *Thébaïde* l'avait été dans le roman de *Thèbes*. Ici les descriptions magnifiques, les récits de combats, mais surtout les scènes d'amour, avec des monologues et dialogues subtils, dans le goût courtois, quoique avec d'étranges grossièretés, se donnent encore plus librement carrière. Ici encore, ou l'auteur n'a pas inscrit son nom, ou les copistes l'ont supprimé. Au contraire l'auteur du roman de *Troie* a si bien enchâssé le sien dans ses vers qu'il l'a transmis à la postérité. C'était un clerc natif de Sainte-More près de Tours et appelé Benoît; son œuvre, dédiée à la reine Aliénor

et composée vers 1165, est le dernier aboutissement du genre inauguré par le roman de *Thèbes*. Elle ne compte pas moins de 30 000 vers, développement tout médiéval d'un petit livre latin remontant aux derniers siècles de l'empire, où un prétendu Troyen, appelé Darès, était censé donner, en rectification des fables d'Homère, un récit authentique du fameux siège; la relation de Darès était d'ailleurs complétée par le journal non moins authentique d'un Grec appelé Dictys. De ces textes secs et sans vie Benoît a tiré un vaste roman, agrémenté d'épisodes de toutes sortes, parmi lesquels brille l'histoire des amours de la volage Briséida avec le Troyen Troïlus et le Grec Diomède, que devaient renouveler plus tard Boccace, Chaucer et Shakespeare. A côté de longueurs fastidieuses, l'œuvre de Benoît contient des morceaux où se montre un vrai poète. Elle occupa une place des plus importantes dans la littérature européenne, fut traduite dans toutes les langues, même en latin, et pour tout le moyen âge tint la place de l'*Iliade*.

Ces romans, dont quelques œuvres antiques avaient fourni la matière, offraient pour la première fois une poésie narrative conforme au goût nouveau; faits pour être lus, et non plus chantés, ils étaient destinés aux classes qui cherchaient à se polir et à se raffiner, particulièrement aux femmes. Ils eurent certainement une influence décisive sur la forme que prirent alors des récits en vers d'une origine différente, notamment les *romans bretons* et les *romans d'aventure*, que nous

voyons pulluler de toutes parts peu après l'apparition des premiers romans antiques.

97. Les contes venus de Bretagne — que ce soit de la Bretagne insulaire ou de la Bretagne continentale, il n'importe — fournissaient depuis longtemps déjà, nous l'avons vu, de beaux récits aux jongleurs, en France et en Angleterre; la popularité en était grande, et renforcée par celle des « lais » de même origine. Cependant nous ne possédons pas de versions poétiques des contes bretons qui soient antérieures à celles de Chrétien de Troies; il est probable que le talent et le succès de celui-ci ont rejeté dans l'oubli les ébauches de ses prédécesseurs. Tout au plus nous en est-il resté une, peut-être : un poème sur Lancelet ou Lancelot, conservé dans une version allemande de la fin du XIIe siècle; cette œuvre grossière et confuse est du moins tout à fait indépendante de l'influence de Chrétien.

Chrétien de Troies commença sa carrière poétique vers 1160, par la traduction de diverses « métamorphoses » et de l'*Art d'amour* d'Ovide; il écrivit ensuite un poème sur Tristan, qui malheureusement s'est perdu, puis successivement (sans parler de *Cligès*, qui est plutôt un roman d'aventure), quatre romans « arthuriens », *Erec*, *Lancelot* (qu'il laissa achever par un autre), *Ivain* et *Perceval*; la mort, qui le frappa vers 1180, l'empêcha de terminer ce dernier; *Ivain* et *Lancelot* sont des environs de 1170.

Chrétien, qui avait reçu, au moins en partie, l'in-

struction d'un clerc, et qui n'est nullement un poète populaire, a transformé la « matière de Bretagne » : il l'a francisée. Laissant de côté tout l'élément national et belliqueux qui en faisait originairement une épopée, il a détaché des épisodes, il s'est borné aux aventures personnelles de tel ou tel héros. La cour où Arthur trône à sa « table ronde », sans prendre une grande part à l'action, n'est plus que le point de départ et d'arrivée du récit; c'est surtout un prétexte à descriptions de fêtes et de tournois. L'amour, sous diverses formes, remplit la plupart de ces romans : dans *Erec* et dans *Ivain* il s'agit du bonheur conjugal, troublé par quelque malentendu ou par le caprice, tantôt du mari, tantôt de la femme. *Lancelot*, écrit sous l'inspiration de la comtesse Marie de Champagne, fille d'Aliénor, est la mise en action des théories les plus raffinées de l'amour courtois, tel que l'avaient élaboré les troubadours, et telles que le chapelain André les codifia plus tard, d'après la tradition surtout de la cour de Champagne. A cet élément sentimental, — développé, comme dans les romans « antiques », en des monologues, dialogues et commentaires empreints de toute la subtilité dialectique alors en honneur, — le poète unit, non sans disparate, l'élément merveilleux qui provient des contes celtiques, jardins enchantés ceints d'invisibles murailles, fontaines dont l'eau troublée amène des orages, ponts formés d'une lame d'épée, fées, nains, géants, monstres et prestiges de tout genre; de là vient aussi la recherche, inconnue à notre vieille épopée, de l'aventure pour l'aventure, la

chevalerie « errante » avec ses bravades, ses combats sans raison, ses « coutumes » étranges, toute une vie dénuée de réalité, mais captivante pour l'imagination. Le poète et ses auditeurs ne voient dans tout cela que sujet d'amusement, et, pas plus qu'ils ne sentent dans les contes de Bretagne, qu'ils jugent « vains et plaisants », une vraie épopée nationale, ils n'y soupçonnent le reliquat d'une ancienne mythologie.

Il faut mettre à part le dernier roman de Chrétien, *Perceval;* ici la place faite à l'amour est restreinte : le poète — qui a allongé sa matière en ajoutant à l'histoire de son héros une enfilade d'aventures de Gauvain, — a voulu écrire un roman « biographique », qu'un poème anglais du XIIIe siècle nous permet de restituer sous une forme plus claire : un enfant élevé dans les bois par la veuve d'un père tué en trahison, arrive à la perfection chevaleresque, venge son père, épouse une jeune fille de haut rang, et se met en possession d'un talisman qui donne le bonheur; ce talisman, dans le conte breton, est un *graal*, c'est-à-dire un plat, qui fournit une nourriture exquise, sans préjudice de certaines autres vertus que nous connaîtrions si Chrétien avait terminé son œuvre. Ce thème fut repris par de nombreux continuateurs, en France et en Allemagne (Wolfram d'Eschenbach est le plus fameux), et ceux-ci, développant la signification mystique du *graal*, que Chrétien avait indiquée déjà, ont créé ainsi l'immense et mystérieux cycle du « saint graal ». Au premier rang des continuateurs français figure un chevalier comtois appelé Robert de Boron,

qui écrivit trois poèmes; — son plan en comprenait d'autres encore : — le *Joseph*, le *Merlin*, et le *Perceval*. Le second était un arrangement de l'histoire de Merlin prise dans Gaufrei de Monmouth; le premier était une fiction destinée à rattacher le graal à la Cène et à la Passion du Christ; le troisième était une histoire toute nouvelle (bien que Chrétien ait été visiblement l'initiateur et en partie l'inspirateur de Robert de Boron) : on y apprend comment Perceval devint maître du graal; à ce récit Robert annexa encore l'histoire, empruntée à Gaufrei, de la mort d'Arthur et de la fin de la Table Ronde. L'auteur du nouveau *Perceval* ne continue pas l'œuvre inachevée de Chrétien, il écrit une œuvre parallèle et en quelque sorte rivale, car il contredit même expressément son devancier; à coup sûr, il a utilisé d'autres sources. Du reste, le *Perceval* inachevé a trouvé plusieurs continuateurs; l'un, Gaucher de Denain, s'est lui-même arrêté à mi-chemin; deux autres, Gerbert de Montreuil et Manessier de Lille, ont terminé l'œuvre, chacun à sa façon, chacun de son côté, sans se connaître et à peu près en même temps (vers 1225). Nous parlerons ailleurs des romans en prose.

98. Chrétien était supérieur comme écrivain : jamais encore on n'avait manié la langue avec tant d'aisance et de grâce facile. Ses œuvres excitèrent une admiration générale, et on le regarda longtemps comme le maître du « bel françois ». Ses défauts mêmes, l'affectation, les procédés uniformes, les subtilités, furent

imités. C'est en partie sous l'impulsion qu'il avait donnée que de nombreux rimeurs se mirent, à la fin du XIIe et au commencement du XIIIe siècle, à exploiter la matière de Bretagne.

Quelques-uns se bornent à raconter brièvement le sujet des lais bretons ou anglais : parmi ces transcripteurs de *lais*, une femme née en France, mais vivant en Angleterre, Marie, obtint le plus grand renom. La plupart composent de vrais poèmes, consacrés soit à quelque épisode de la vie d'un héros (presque toujours de Gauvain), soit à la biographie entière de héros moins connus. Ils puisent dans le répertoire, oral et écrit, des conteurs; car à cette époque tout lien direct est rompu entre la tradition celtique et les metteurs en œuvre français. Et même de plus d'un épisode de ces romans, ou de plus d'un roman tout entier, il serait vain de rechercher la source; il n'y en a pas d'autre que l'invention de l'écrivain. Chrétien avait donné l'exemple de cette liberté en amplifiant à l'aide d'épisodes tirés de son imagination les thèmes traditionnels, auxquels il empruntait seulement son cadre et son sujet principal.

99. Les auteurs de quelques-uns de ces romans nous ont transmis leur nom : ainsi Raoul de Houdan, en Ile-de-France, que les contemporains égalèrent presque à Chrétien; il s'était en effet inspiré de lui, tout en déployant, surtout dans son *Méraugis*, à côté de défauts choquants, des qualités originales; ainsi Guillaume le Clerc, auteur de *Fergus*, qu'il a dédié à

un chef de clan écossais, circonstance notable, qui fait voir jusqu'où pénétrait le goût de la littérature française ; — ainsi Renaud de Beaujeu, chevalier et non pas poète « professionnel », qui traite pour plaire à sa dame un sujet galant et féerique avec la plus aimable désinvolture ; son *Bel Inconnu* est une des œuvres les plus agréables que nous ait laissées cette période.

Parmi les romans anonymes, plus d'un est digne aussi d'attention ; citons *Ider*, écrit probablement en Anjou ; — *Durmart*, longue composition dont l'auteur s'est attaché à exclure tout élément merveilleux, malgré ce qu'il reste d'invraisemblance dans ce thème d'un amour passionné, conçu par le héros pour une reine qu'il n'a jamais vue ; — *Gliglois*, charmante nouvelle de pure invention, que le cadre seul rattache aux romans bretons, et qui rappelle *Le Bel Inconnu ;* — *Jaufré*, œuvre également sans racine dans la tradition, mais remplie au contraire d'enchantements et de merveilles, notable en ceci surtout, qu'elle a été écrite dans la langue d'*oc* à la cour d'un roi d'Aragon, et que l'auteur transporte même dans le midi de la France la cour du roi Arthur avec la scène de son récit.

100. Il faut mettre à part les récits consacrés à Tristan : l'origine en est bien celtique, mais ce n'est que par artifice et tardivement qu'on les a rattachés au cycle arthurien. Accueillis de bonne heure dans la poésie anglaise, ces récits sont parvenus aux poètes français par une double ou même une triple voie ; très anciennement, on en fit l'objet de lais et de contes

innombrables. Le plus ancien poème proprement dit qui ait présenté Tristan au public français paraît avoir été celui d'un certain La Chèvre, qui s'est perdu. Nous possédons, au moins en partie, celui d'un Anglo-Normand, qui s'appelait Thomas et qui écrivait vers 1160. Thomas est un poète d'un grand talent; tout en employant les procédés habituels des romans français avec les subtilités de langage et de dialectique qui en sont la marque, il possède un don d'émotion, souvent même une poésie d'expression, où l'on sent l'esprit d'une autre race en qui la sensibilité est plus profonde. Nous pouvons lire une autre partie des amours de Tristan et d'Iseut dans un fragment, dépourvu de commencement et de fin, écrit d'un style presque populaire, avec des disparates qui ne ressemblent guère au poème très unifié de Thomas; il semble qu'on puisse y démêler deux morceaux provenant de deux œuvres distinctes : la première, qui porte le nom d'un certain Béroul, paraît la plus ancienne ; la seconde est anonyme et de la fin du XIIe siècle. Enfin plusieurs épisodes de ces amours tragiques sont contés dans des lais détachés. Tout ce qui se rapporte à Tristan et Iseut se distingue par un accent particulier de passion et de poésie, à la fois barbare et profondément humain, qui, à travers l'altération des récits et la gaucherie de la plupart des narrateurs, se fait encore sentir après des siècles; cette histoire d'amour coupable et fatal, née dans l'imagination celtique, accueillie avec avidité dans le monde français du XIIe siècle, n'a pas perdu son charme trou-

blant : c'est un des thèmes vraiment représentatifs qui composent le patrimoine poétique commun à l'humanité.

101. A la puissante diffusion des romans bretons qui se fit alors se rattache un fait de la plus haute importance pour l'histoire littéraire. En effet cette vogue a provoqué les premiers romans écrits en prose. (Le roman d'*Aucassin et Nicolette*, dont nous reparlerons, est indépendant de ce mouvement.) Faut-il dater cette nouvelle forme d'écrits de la mise en prose, certainement ancienne, qui fut faite de la trilogie de Robert de Boron? Il est plus probable que cette entreprise-ci a été déterminée par des essais antérieurs de compositions originales en prose; autrement on n'en comprendrait guère la raison. Ces premiers essais, à leur tour, avaient eu sans doute pour modèles les traductions en prose d'ouvrages latins appartenant au genre historique, comme le *Livre des Rois*, les *Maccabées*, ou la chronique de Turpin, dont nous parlerons plus tard, et les livres historiques originaux tels que celui de Villehardouin. Il ne paraît pas que les romans en prose se rattachent aux naïfs récits, dépourvus de forme poétique, que débitaient les conteurs d'histoires bretonnes, avant Chrétien de Troies, car ces romans n'ont rien de populaire; les auteurs en étaient des clercs, qui se sont tous appliqués, avec un effort visible, que le succès n'a pas toujours suivi, à écrire avec art; et le renom que plusieurs ont obtenu est dû principalement à l'importance extrême que leur public atta-

chait au style. Brunet Latin, dans sa *Rhétorique* imitée de Cicéron, introduit comme modèle de description le portrait d'Iseut dans *Tristan*, et quand Dante attribue à la langue française le mérite d'avoir produit « *quidquid vulgare prosaicum* » et surtout « *pulcherrimas regis Arturi ambages* », ce qu'il admire surtout c'est cet art d'écrire en prose vulgaire aussi bien qu'en latin; et il s'efforce de l'imiter dans le *Convito* et la *Vita Nuova*. Malheureusement ces premiers monuments de la littérature romanesque en prose, qu'il eût été si intéressant de connaître, ne nous sont guère parvenus dans leur forme originale; l'époque suivante a amplifié et retouché les romans du XIIe siècle de façon à en altérer beaucoup le caractère primitif. Il en est que nous ne connaissons que par des imitations étrangères, d'autres dont nous n'avons conservé que le nom.

Le plus ancien probablement de ces romans, et certainement le plus remarquable, est le *Lancelot*, qui a été écrit vers 1210; la matière en est extraite, pour partie, de poèmes antérieurs; mais le principal est de l'invention de l'auteur, qui a voulu donner un tableau achevé de l'amour courtois, et tracer le modèle des chevaliers avec le modèle des dames. Le *Tristan*, que nous n'avons que dans des remaniements plus éloignés de l'original que ceux du *Lancelot*, en est une sorte de pendant; ici de même l'amour fougueux et simple que peignent les vieux récits est plié à toutes les conventions à la mode. Vient ensuite un groupe de romans sur Merlin qui paraît dériver de la mise en

prose du poème de Robert de Boron. Tout à fait à part, œuvre froide, mais originale, d'un auteur plus mystique que romanesque, est la *Quête du Saint Graal,* dans laquelle l'honneur de conquérir le graal est réservé, non plus à Perceval, mais à Galaad, fils de Lancelot. Ce graal est donc devenu le centre d'un cycle spécial ; on y rattache un roman long et confus où Perceval est appelé *Perlesvaus*; on imagine, pour le talisman sacré, toute une histoire antérieure : c'est le *Grand Saint Graal*; — le *Petit Saint Graal* n'est que la mise en prose du *Joseph* de Robert de Boron. — Enfin tout le cycle est achevé par l'immense roman de *Palamède,* dont l'auteur, pour rajeunir un fonds épuisé, prétend raconter l'histoire de la génération antérieure à celle d'Arthur.

Tous ces romans, surtout en l'état où nous les avons, ne sont qu'un fouillis d'aventures, dont la plupart sont aussi dénuées d'originalité que de vraisemblance ; il en est pourtant, dans le nombre, quelques-unes intéressantes, et l'esprit courtois et chevaleresque qui règne partout, donne au récit un certain charme élégant ; ajoutons que ce charme se fait encore mieux sentir dans la compilation anglaise, bien postérieure, de Malory, où ils se trouvent presque tous réunis et, ce qui ne leur est qu'avantageux, fort abrégés. Les manuscrits donnent sur les auteurs de ces œuvres étranges, dont le succès a été considérable, des renseignements qui paraissent tous faux, sans qu'on démêle bien l'intention des falsificateurs : ainsi Robert de Boron est donné comme l'auteur de plu-

sieurs de ces compositions en prose, alors qu'il n'a certainement écrit qu'en vers; d'autres sont attribuées à Hélie de Boron, prétendu cousin de Robert, d'autres à Gautier Map, latiniste célèbre, ou à un certain chevalier appelé Luce du Gast. Tous ces auteurs auraient été anglais et auraient écrit pour un roi Henri, tandis qu'il est visible que ces romans ont été composés en France. Il subsiste sur ce sujet beaucoup d'obscurités, qu'on n'arrivera peut-être pas à dissiper complètement.

102. Parallèlement au roman courtois, et vers le même temps où Chrétien de Troies donne ses plus anciens poèmes arthuriens, apparaissent les premiers romans « d'aventure ». Les romans compris sous ce nom ont pour objet, comme les romans grecs (qui d'ailleurs ont suggéré quelques-uns des nôtres), d'émouvoir la curiosité ou la sensibilité par un tableau des traverses que la fortune apporte dans les vies humaines; ils ressemblent encore aux romans grecs, et en général à tous les romans romanesques jusqu'à nos jours, par certaines conventions : le dénouement y est toujours heureux, et les vicissitudes de l'action naissent des obstacles de tout genre qui retardent l'union de deux amants. Ces conventions venaient de loin, et se sont continuées.

Les histoires de ce genre paraissent être nées dans les imaginations orientales; elles ont passé aux romanciers grecs; mais à côté des formes pédantesques et conventionnelles que ceux-ci leur ont données, elles

continuèrent de vivre dans la tradition orale et pénétrèrent ainsi dans le monde gréco-romain, où la mythologie enfantait des fables parfois analogues; dans le monde médiéval, l'épopée germanique avait créé plus d'un thème qui s'en rapprochait; les lais celtiques aussi racontaient brièvement bien des aventures du même ordre. Il est impossible, dans la plupart des cas, de dire à quelle source précisément ont puisé nos romanciers français du XIIe siècle; nous retrouvons les motifs de leurs fictions un peu partout, principalement dans cet Orient qui reste toujours le grand réservoir originaire des fables; souvent nous sommes fondés à supposer un intermédiaire byzantin (ce que nous faisons avec plus de certitude pour les vies fictives de saints, étroitement apparentées à ces romans); quant à l'invention proprement dite, en ce qui concerne le fond du récit, elle est extrêmement rare, et ce qu'elle produit est généralement d'une insigne faiblesse.

Il n'est pas toujours facile de tracer une ligne de démarcation entre ces romans et les romans bretons : quelques-uns même, comme *Cligès*, *Floriant et Florette*, sont rattachés superficiellement au monde arthurien, et nous avons rangé dans le cycle arthurien des poèmes tels que *Durmart*, *Gliglois*, qui, sauf les noms, sont de purs romans d'aventure. Cependant, pour la plupart, les « romans d'aventure » présentent ce trait distinctif, que tout y est subordonné à ce qui fait l'objet propre du récit : la naissance et le développement de l'inclination des deux amants, les tra-

verses qui les séparent et leur réunion finale; l'*aventure* au sens du roman breton, c'est-à-dire l'accomplissement d'une prouesse difficile, ne joue ici d'ordinaire aucun rôle, et il n'est pas question de la chevalerie errante. Par le sujet comme par l'exécution, les romans d'aventure sont les vrais précurseurs des romans modernes. Les auteurs de ces fictions s'attachent en général, selon l'usage des romans « antiques » et des romans bretons, à peindre le milieu dans lequel se meuvent leurs personnages, et naïvement ils le peignent d'après les modèles que leur fournissait la société contemporaine. Cependant la scène et le décor sont fort diversifiés; le roman se déplace dans le temps et dans l'espace; on relève toutefois une certaine préférence à situer l'action principale ou les actions accessoires en Italie; peut-être ceci est-il un signe que d'Italie justement était parvenue aux conteurs français une bonne partie de cette provision de récits romanesques qu'on pourrait appeler la « matière d'Orient ».

103. Il est problable que les auteurs des premiers romans de ce genre ont écrit sous l'influence des romans « antiques », dont ils reproduisent en grande partie les procédés. L'auteur de *Floire et Blanchefleur* prétend tenir son histoire d'une dame à laquelle un clerc l'avait racontée d'après un livre latin; ce roman est un des plus anciens et un des plus charmants que nous ayons, quoique les deux formes qui nous en sont parvenues ne soient pas primitives : il est de

provenance orientale, et nous est sans doute arrivé par l'intermédiaire des Arabes d'Espagne. C'est l'histoire de deux « enfants » qui s'aiment, sont séparés à cause de l'inégalité de leur condition, et se retrouvent pour tomber dans un imminent péril de mort, dont les sauve le charme même exercé par leur amour candide et passionné; en certains épisodes ce récit est d'une grâce exquise. Non moins aimable, et d'un art plus conscient, est le *Parténopeu de Blois;* l'auteur en est inconnu, et ici non plus nous n'avons pas la forme la plus ancienne; le nom même du héros *Parténopeu*, pris au roman de *Thèbes,* accuse la dépendance de cette fiction à l'égard du roman « antique » : le thème s'en retrouve dans beaucoup de contes populaires : c'est un conte symétrique à celui de *Psyché*, avec les sexes intervertis.

L'Anglo-Normand Huon de Rotelande emprunte aussi au roman de *Thèbes* les noms d'*Hippomédon* et de *Protésilaus*, qu'il donne aux héros de ses deux poèmes; d'ailleurs l'invention y tient plus de place que les thèmes traditionnels, et le premier du moins de ces deux romans, infiniment supérieur au second, est spirituel et singulier. D'autres romans développent des lais bretons : tel *Ille et Galeron*, œuvre d'ailleurs fatigante et sans charme, de Gautier d'Arras, qui fut le contemporain et le rival très inférieur de Chrétien de Troies; tels encore *Galeran de Bretagne*, dont l'auteur est Renaud; de tous ces romans c'est le plus voisin de la réalité contemporaine, c'est un poème délicat qu'on a pu nommer, avec un peu de complai-

sance, « le *Paul et Virginie* du moyen âge »; enfin il est très probable que *Guillaume de Palerme*, l'*Escoufle*, *Amadas* proviennent, au moins en partie, d'un noyau semblable.

Un même thème, qui est celui que Shakespeare reprendra encore dans *Cymbeline*, est le sujet de trois romans, le *Comte de Poitiers*, *Guillaume de Dôle* et la *Violette* (dont l'auteur est Gerbert de Montreuil). Le premier de ces romans, archaïque et bizarre, paraît être l'œuvre d'un jongleur; le second, où se manifeste un vrai talent, se recommande plus encore par des peintures détaillées de la vie mondaine et par une innovation singulière, qui sera imitée dans la suite, et l'est déjà par Gerbert de Montreuil : l'auteur a inséré dans son poème des chansons appartenant aux divers genres alors à la mode; enfin le troisième roman est une imitation du premier influencée par le second.

Il faut supposer des sources orientales ou byzantines à l'*Éracle* de Gautier d'Arras, à l'*Athis et Porphirias* d'Alexandre (qui est sans doute Alexandre de Bernai), à l'*Empereur Constant*. Citons à part le *Florimont* que le Lyonnais Aimon de Varenne écrivit en 1188, dans « la langue des Français », laquelle était donc devenue la langue littéraire d'une grande partie au moins de la France; la matière en est une légende grecque que l'auteur avait recueillie en Grèce même. D'autres romans, comme *Waldef*, *Havelok*, *Guy de Warwick*, sont empruntés, par des Anglo-Normands, aux traditions anciennes de leur pays. D'autres sont

de pure invention, mais d'une invention à laquelle se mêlent maintes réminiscences; par exemple, l'ennuyeux *Blancandin*, et l'amusant *Joufroi*, petit roman assez libertin où semble s'être conservé le souvenir des aventures galantes de Guillaume IX de Poitiers.

Ainsi de toutes parts le besoin de conter et d'entendre conter cherchait des matériaux à mettre en œuvre, et les récits de toute provenance venaient prendre une forme sensiblement pareille sous la main des poètes français, qui les repassaient d'ordinaire, adaptés et mis au point, aux poètes des autres peuples.

104. Ce goût passionné du public pour les récits se satisfaisait, nous l'avons vu, non seulement par la lecture, généralement faite à haute voix, d'œuvres proprement littéraires, mais encore par l'audition de professionnels conteurs d'histoires qui, s'ils n'écrivaient pas leurs récits, devaient du moins les arrêter en une forme précise. Ces récits familiers et vifs, qui étaient de la parole fixée, sont perdus pour nous, et nous avons lieu de le regretter, car, si nous en jugeons par le seul spécimen qui se soit conservé d'un genre tout voisin, nous y eussions trouvé un grand charme. L'échantillon unique dont nous parlons est la *chantefable d'Aucassin et Nicolette;* si ce léger ouvrage a été admis dans un manuscrit, c'est précisément que c'est une « chantefable », où avec la narration en prose alternent des morceaux en vers. Ces derniers sont des laisses de vers simple-

ment assonants (vers de sept syllabes, exemple unique), ce qui prouve l'ancienneté de l'œuvre. Il en faut louer la grâce aisée, mais les récits en prose captivent davantage et, mieux que les vers, révèlent un poète. En les lisant on peut comprendre pourquoi le français du moyen âge paraissait si « délitable » aux étrangers; on ne peut imaginer une langue à la fois plus nette et plus expressive, plus naïve et plus souple. Ici c'est un artiste qui la manie; cet artiste sait la valeur des mots et du rythme des phrases; de plus il joint la candeur d'une âme d'enfant à une certaine malice ironique; enfin il a un sentiment très vif du pittoresque et du plastique. L'histoire est au fond la même que celle de *Floire et Blanchefleur;* mais le conte s'est fort transformé en passant de bouche en bouche. Au reste ce ne sont pas les aventures qui intéressent le conteur, quoique, pour allonger et égayer son récit, il en ait intercalé une ou deux dont on se passerait : ce sont les sentiments que ses personnages éprouvent et la façon dont ils les traduisent; les deux tiers de l'œuvre se passent en dialogues, et ces dialogues sont d'une justesse, d'une animation et d'une vie incomparables. Ce conteur promène d'ailleurs sur la vie un regard libre et hardi : il ose introduire dans son récit un grossier vilain, qui oppose la réalité de ses misères aux souffrances sentimentales d'Aucassin; il met dans la bouche de son jeune héros, sur le paradis et l'enfer, des propos d'une telle irrévérence qu'on s'étonne qu'ils nous aient été transmis. Cette œuvre à la fois délicate et

simple, naïve et maniérée, rappelle l'art des ivoires de cette époque, à la fois finement travaillés et d'une souplesse aisée; avec la *Chanson de Roland*, et dans un genre tout à fait différent, *Aucassin et Nicolette* est sans doute l'œuvre que la postérité conservera comme la plus représentative de la poésie française au moyen âge.

105. Non moins que les romans d'aventure, les simples contes appelés *fableaux* sont venus d'origines très diverses et souvent très lointaines; mais tandis que les premiers, ordinairement, comportent un cadre biographique et se développent en plusieurs milliers de vers, les fableaux sont beaucoup plus courts, bornés à une aventure isolée, et, en général, d'un ton purement plaisant. Du roman au conte, la transition se fait par certains romans dans lesquels, tantôt une histoire principale sert de cadre à des contes intercalés, tantôt une série de contes est rattachée à un même personnage.

A la première variété appartiennent les versions d'un livre, originairement indien, dont le thème est celui-ci : une marâtre accuse injustement son beau-fils, et celui-ci n'échappe à la mort que grâce à des contes destinés à mettre en garde contre la perversité des femmes, que de sages conseillers débitent au roi son père; de bonne heure il s'y est ajouté d'autres contes, en sens opposé, dits par la marâtre. Par une voie qu'on ne peut déterminer exactement, mais qui passe sans doute par Byzance et l'Italie, cette his-

toire arriva jusqu'en France; elle y fut versifiée par un jongleur, vers le milieu du XIIe siècle, et plus tard y fut rédigée en prose d'après une version un peu différente. Elle parvenait aussi d'autre part, à la fin du XIIe siècle, mais fort altérée, à la connaissance d'un moine lorrain nommé Jean de Haute-Seille; celui-ci la mit en latin et, exploitant un nom fameux autour duquel avait fleuri toute une légende, fit de Virgile le maître du jeune prince, donné comme fils du roi de Sicile Dolopathos, et dès lors Virgile devient le narrateur unique. Ce roman, peu de temps après, fut mis en vers français, non sans talent, par un poète appelé Herbert. Au cours de ces pérégrinations, l'histoire avait laissé perdre la plupart des contes primitifs, mais les avait remplacés par d'autres.

A la seconde variété appartient le roman de *Trubert*, qu'un certain Douin a laissé inachevé; la matière du récit est une suite de tours pendables que joue à un duc un vilain dont le caractère, éminemment populaire, est un mélange de niaiserie et d'astuce; cette sorte d'épopée de la vengeance des petits sur les grands fait penser à certains romans picaresques espagnols; elle est à la fois cynique et féroce; d'ailleurs la plupart des traits en sont de provenance orientale; on les retrouve dans le *folklore* de différents peuples, où cette donnée se renouvelle avec un succès inépuisable.

106. Au trésor de fables de l'Orient, ou du moins au *folklore* général, est aussi empruntée la matière du

plus grand nombre de nos *fableaux*, particulièrement de ceux qui racontent, d'ordinaire avec sympathie plutôt qu'avec blâme, les mille ruses par lesquelles les femmes abusent leurs crédules maris. Il serait trop long d'énumérer ici tout ce que nous avons de contes de cette série ; citons seulement celui d'*Auberée;* par l'esprit du détail, la finesse de l'observation, la réserve relative de l'expression, c'est le chef-d'œuvre du genre. Nous possédons la forme indienne de ce conte, et c'est plaisir de voir comment, sous l'habile main d'un poète (resté anonyme), l'anecdote primitive a revêtu avec souplesse la physionomie du milieu français, bourgeois et chrétien où elle se trouve transportée. En effet la plupart de ces contes se passent dans la société moyenne, entre chevaliers, clercs et bourgeois; c'est pourquoi, même quand le mérite littéraire en est mince, on y trouve encore un intérêt documentaire : les fableaux nous dévoilent la vie du temps en ses détails familiers.

L'historien trouve ce même intérêt plus particulièrement aux contes, d'ailleurs assez nombreux, qui paraissent originaux et sortis du monde médiéval lui-même. Plusieurs ne sont que des anecdotes graveleuses ou même dégoûtantes, — car presque toute cette littérature est triviale et souvent obscène, — d'autres, néanmoins, sont des récits touchants ou gais, de petite invention, dont l'existence même est déjà significative. Il faut mettre à part le poème de *Richeut;* ce n'est pas, à parler exactement, un fableau, mais un tableau de mœurs, tracé avec une sûreté de main et

un réalisme surprenants; on y voit vivre une fille de joie de haut vol au XIIe siècle. Cette vie de Richeut, comme le prouve un passage du début de notre conte, avait fourni matière déjà à d'autres poèmes; son nom même, sans doute à cause de la façon dont, devenue vieille, elle avait renouvelé sa façon d'exploiter le libertinage des hommes , était devenu synonyme d' « entremetteuse ». Or le poème que nous avons est daté de 1159; nous pouvons deviner par là tout ce que nous avons perdu de la poésie de l'âge précédent. A Richeut est donné comme pendant son fils Samson, type de l'exploiteur des femmes comme elle est le type de l'exploiteuse des hommes : ces deux personnages dignes l'un de l'autre se trouvent en conflit quand le poème est interrompu dans l'unique manuscrit que nous ayons, et nous ne savons pas si Samson s'est revanché de l'avantage que Richeut, sans qu'il sût que c'était elle, avait pris sur lui. Il faut le regretter, car cet étrange tableau de genre, quelle que soit la crudité des couleurs, est vivant et instructif. On est surpris de rencontrer au temps de Suger de telles mœurs, et surtout, de ces mœurs, des peintures aussi libres et aussi objectives. *Richeut* fait penser aux romans les plus réalistes où, de nos jours, sont représentés complaisamment les mêmes types, tant masculins que féminins; il faut bien reconnaître qu'il y a là une veine authentiquement française, fort différente d'ailleurs de cet esprit qu'on est convenu d'appeler « l'esprit gaulois » dont sont empreints beaucoup de fableaux. Une autre originalité de *Richeut* est que le

poème est écrit dans un rythme très particulier, qui se retrouvera plus tard, mais en des compositions d'un autre genre.

Il nous est parvenu, environ, une centaine et demie de fableaux (ou de petites pièces du même genre, parmi lesquelles certaines, qui portent le titre de *lais*, offrent d'ordinaire un caractère plus réservé et parfois tout à fait sérieux). La plupart de ces contes sont antérieurs à 1250; beaucoup certainement remontent à l'époque de Louis VII et de Philippe Auguste; mais il en est peu auxquels on puisse assigner une date précise. Un certain nombre portent des noms d'auteurs, qu'en général nous ne connaissons pas autrement; aucun n'offre ces dédicaces à de grands personnages qui seules permettent de dater beaucoup d'œuvres d'un autre genre.

107. Les fables proprement dites, au moyen âge, n'ont pas de valeur littéraire : ce ne sont que des traductions, d'ordinaire médiocres, de fables latines. Le recueil que Marie de France a composé, vers 1180, est intéressant, il est vrai, mais justement parce que c'est l'adaptation d'un recueil anglais, où s'étaient introduits, à côté des ordinaires mises en prose de fables phédriennes, divers contes et aussi des apologues d'une provenance tout autre, notamment orientale.

108. Mais dans le genre des contes d'animaux, la vraie création du moyen âge est le *Roman de Renard*. Dès l'époque précédente, il existait sans doute, nous

l'avons vu, des poèmes français illustrant tel ou tel épisode de cette vaste et badine épopée animale, dont les sources premières doivent être cherchées bien plus haut encore, dans le folklore, et particulièrement peut-être dans le folklore germanique. Les deux principaux acteurs de ces contes se retrouvent chez beaucoup de peuples; mais ici, sans qu'on sache au juste où et quand ce travail original de différenciation a commencé, ils se présentent dotés d'une individualité marquée; ils ont reçu des noms humains, le loup celui d'Isengrin, le goupil celui de Renard; ils sont associés comme deux compères, — ou comme oncle et neveu, — dont le plus faible et le plus rusé joue à l'autre, vorace et crédule, des tours sans nombre. Peut-être cette invention est-elle due à un poète latin des pays rhénans, romans ou wallons; en tout cas elle a passé vite dans des poèmes en langue vulgaire, et peu à peu fut créé tout un *cycle de Renard*. Il ne paraît pas qu'en France du moins, ce cycle se soit concrété en un poème unique; en tout cas nous ne le trouvons que dispersé en « branches », c'est-à-dire en épisodes détachés d'un fonds commun, supposé vaguement connu, et ces épisodes parfois se font suite, mais souvent se contredisent. Les clercs prirent de bonne heure à l'élaboration de ce cycle une part prépondérante : ils annexèrent au fonds primitif des récits tirés des fables antiques et notamment introduisirent dans le cycle le personnage du lion, qui reçut le nom de *Noble*, et tint sa cour entouré de ses vassaux comme un roi de chanson de geste. Cela changea toute la

physionomie du cycle; les personnages animaux, qui d'abord étaient assez voisins de la nature, se transforment en barons féodaux, si bien qu'au terme de l'évolution, le « Roman de Renard » aboutit à une parodie assez fastidieuse de l'épopée. Mais à l'époque où nous nous plaçons, les divers éléments du cycle sont encore en équilibre, et se fondent dans les plus heureuses combinaisons. La « branche » où se trouve mis en scène le *jugement de Renard* est le chef-d'œuvre du genre : on y voit Noble tenant sa cour, où il écoute les plaintes que plusieurs de ses sujets portent contre l'audacieux contempteur de toutes les lois; par trois fois, mais en vain, le roi fait sommer le malandrin de venir se justifier, et quand enfin celui-ci seprésente, il est condamné à un supplice mérité qu'il saura tout de même esquiver. L'invention et la disposition de ce spirituel récit sont toutes françaises; de cet original procède un poème néerlandais du XIIIe siècle qui, de transformation en transformation, aboutira au *Reineke Fuchs* de Gœthe. D'autres « branches », composées vers le même temps, ont bien conservé la gaieté, la malice inoffensive et le naturel des vieux contes; mais déjà, dans plusieurs de celles où les clercs ont mis la main, on voit se dessiner une copie plate et lourdement parodique de la société humaine; la tendance à la satire directe qui perce alors est fort loin de l'esprit des vieux « gabets » sur Isengrin et son compère.

109. Telle a été, sous ses diverses formes, la pro-

duction de la France en fait de poésie narrative, depuis le milieu du XIIe siècle jusqu'à la fin du premier quart du XIIIe. On est confondu, quand on l'embrasse d'ensemble, de la trouver à ce point féconde et variée. Pendant que l'ancienne épopée nationale se continue toujours, est toujours promenée d'un bout du pays à l'autre sur les *vielles* des jongleurs, sans cesse remet au point son ancien répertoire et le renouvelle, les poèmes antiques, la matière de Bretagne, les fictions orientales, le folklore touchant ou comique, les contes d'animaux sont avidement accueillis par nos poètes; ils les jettent à la fois dans les moules où ils leur donnent une forme neuve, marquée à l'empreinte du lieu, du temps et de la société où ils vivent.

Cette forme est presque toujours celle du poème en vers de huit syllabes, rimant deux à deux; mais, — sans parler de l'unique « chantefable » parvenue jusqu'à nous, — on voit, vers la fin de la période que nous considérons, se produire un phénomène tout nouveau : l'apparition du roman en prose, que la plupart des nations seront encore longtemps avant d'oser imiter. Déjà le roman en petits vers était destiné à être, non plus chanté, mais lu; à plus forte raison en est-il de même du roman en prose, et cette lecture n'est plus toujours une lecture faite à haute voix par un clerc Ces romans eux-mêmes, fidèles miroirs des mœurs du temps, nous montrent souvent des femmes, plus rarement des hommes, occupés à lire un « roman », et plus d'un couple peut-être, avant Francesca et Paolo, fut troublé par la lecture de la scène

du *Lancelot* où Galehaut ménage à son ami un entretien amoureux avec la reine Guenièvre.

110. Ce passage fameux de Dante est un témoignage, relativement récent, de l'influence exercée sur les littératures voisines par cette prodigieuse fécondité de la nôtre. Toutes, chacune à son heure, se sont éveillées pour ainsi dire à sa voix, toutes à l'envi lui ont emprunté, d'abord directement ses productions telles quelles, dont elles firent des traductions, puis, indirectement, ses formes avec les modifications que leur imposaient leurs traditions respectives, enfin, plus ou moins fidèlement, son esprit, cet esprit « courtois » qui brillait aussi dans la civilisation française, et que les autres pays essayèrent de s'assimiler.

L'Italie avait connu de très bonne heure nos chansons de geste, transportées chez elle par les jongleurs; dans le nord, surtout dans les provinces voisines de Venise, il se forma bientôt une école de jongleurs du pays; ceux-ci d'abord accommodèrent légèrement le français qu'ils chantaient à l'idiome local, puis composèrent eux-mêmes des poèmes sur les « royaux de France » en une langue mixte, mais de plus en plus italianisée; ils donnèrent ainsi le branle à cette étrange création épique italienne qui devait aboutir à Pulci, Bojardo et Arioste. L'Italie accueillit aussi les récits antiques, sous la forme, assimilable à un public du moyen âge, dont les adaptateurs français les avaient revêtus; elle ne fut pas moins hospitalière aux romans bretons, surtout aux romans en prose, et aussi,

quoique moins largement, aux romans d'aventures et aux fableaux. Ces derniers étaient sans doute pour les Italiens de vieilles connaissances, car dans la migration antérieure des contes d'Orient en Occident, l'Italie avait dû les voir passer, ou plutôt les entendre, à l'état de simples traditions orales. De même elle avait eu connaissance des diverses « branches » de *Renard* avant l'époque, semble-t-il, à laquelle remontent les plus anciennes que nous ayons.

L'Espagne (en y comprenant le Portugal) fut, pendant longtemps, trop absorbée dans sa perpétuelle guerre contre le More pour trouver les loisirs nécessaires à l'éclosion des œuvres proprement littéraires; mais elle avait adopté avec enthousiasme nos belliqueuses chansons de geste, et celles-ci avaient suscité ses *cantares de gesta*, qui bientôt s'émancipèrent de tout modèle et devinrent puissamment nationaux. La belle littérature espagnole en prose que l'impulsion d'Alphonse X a produite au XIIIe siècle fut peut-être, à l'origine, provoquée aussi par nos romans et nos histoires. Mais c'est plus tard surtout que l'Espagne adopta les romans bretons, dont elle devait faire sortir, par une dernière transformation, cet *Amadis* destiné à son tour à refluer sur la littérature moderne de la France et d'autres pays encore.

L'Angleterre était toute française, du moins à la surface; mais déjà la littérature anglaise commençait à renaître, et c'est surtout par des traductions du français qu'elle s'essayait à voler de ses propres ailes; au XIIIe et au XIVe siècle on mettra en anglais nombre de

nos chansons de geste, de nos romans bretons ou de nos romans d'aventure, de nos fableaux, de nos contes de Renard; et si Chaucer sera bien autre chose qu'un « grand translateur », il n'est pas moins vrai qu'il a, lui aussi, beaucoup translaté du français.

Mais c'est surtout dans les pays germaniques que l'influence de la France du XIIe siècle fut prépondérante. Là pourtant subsistait une épopée nationale qui, forte d'un passé déjà ancien, n'avait pas cessé de se renouveler. Dès la période précédente, le *Roland* et l'*Alexandre* d'Albéric avaient été mis en vers allemands, à peu près en même temps (1130-1135), par deux clercs. Plus tard, de nombreuses chansons de geste furent traduites soit en néerlandais, soit en bas ou en haut allemand. La plus célèbre de ces versions allemandes d'une épopée française est l'imitation assez libre que fit de l'*Aliscans* Wolfram d'Eschenbach, sous le titre de *Willehalm*. Mais les romans courtois eurent bien plus de prestige et d'influence. La traduction de l'*Eneas* par Henri de Veldeke en un dialecte néerlandais, vers 1170, traduite elle-même presque aussitôt en haut allemand, donna le branle à un mouvement qui devait remplir plus d'un siècle : dans les poèmes à la mode française, la nouveauté des sujets, de la forme et de l'esprit, s'empara des imaginations allemandes. Romans antiques, romans bretons, romans d'aventure, fableaux, *Renard*, on traduisit tout, avec plus ou moins de liberté et une liberté plus ou moins heureuse, suivant le talent et la personnalité du poète. Les Allemands appellent cette époque « le premier

âge classique » de leur littérature : et en effet la réelle excellence de la forme chez quelques poètes n'est pas indigne de cette qualification; mais pour le fond l'Allemagne n'a guère fait alors qu'emprunter. Même ce qui lui appartenait en propre, ce qui survivait de son ancienne épopée, subit fortement l'influence de la poésie courtoise, à ce moment juste où les vieux récits germaniques se fixaient en leur forme définitive.

La Norvège elle-même, à peine convertie au christianisme, adoptait les créations ou les arrangements de nos poètes. Toutefois elle renonçait à en imiter, même de loin, la forme, et traduisait en prose, non sans les abréger, *Roland* et d'autres chansons encore, dont quelques-unes ne se sont conservées que sous ce travestissement, et les *lais de Bretagne*, et *Tristan*, et *Parténopeu*.

Ainsi la littérature française du XIIe siècle se répandait sur l'Europe entière, sans que la France, semble-t-il, peu soucieuse de l'étranger, eût conscience ou même connaissance de ce prodigieux succès. En réalité, l'histoire de cette période de notre littérature se place au centre et souvent au point de départ de l'histoire de toutes les littératures voisines : le moyen âge français, en particulier le XIIe siècle, constitue pour l'Europe comme une seconde antiquité. C'est pourquoi les étrangers sont plus curieux de cette histoire, souvent, que nous-mêmes.

111. Les œuvres de fiction poétique, alors si foisonnantes et si largement propagées, ne sont pourtant

pas les seuls récits qu'ait produits l'époque qui nous occupe. Le même temps vit éclore aussi les premières œuvres historiques en langue vulgaire qui nous aient été conservées.

Cependant toute histoire écrite en français n'est pas, pour cela, un monument de la pensée française. Ainsi Wace a traduit Gaufrei de Monmouth pour la reine Aliénor (en 1155), et les chroniques normandes pour Henri Ier (commencées en 1160); Benoît de Sainte-More a traduit à son tour les chroniques normandes, pour Henri Ier encore (vers 1170); mais ces poèmes historiques ne sont que des translations du latin, appauvries; l'écrivain n'y ajoute, de son cru, que de pauvres ornements; c'est à peine si Wace, quelquefois, a une trouvaille de quelque relief. Nous avons heureusement des œuvres plus significatives, composées d'original en français.

La reine Aélis, femme d'Henri Ier d'Angleterre, ne se contenta pas d'inspirer, comme nous l'avons vu, quelques œuvres cléricales; devenue veuve, elle fit composer par un certain David une histoire de son mari en forme de chanson de geste. Geoffroi Gaimar, qui nous l'apprend, eut lui-même l'intention d'ajouter à ce poème un supplément, où il aurait raconté les fêtes et les galanteries du roi : s'il a écrit ce supplément, nous l'avons malheureusement perdu, ainsi que le poème même de David. Tout ce que nous avons de Gaimar est une maigre *Histoire des Anglais*, écrite vers 1150, pour une dame de haut rang; l'auteur a consulté, outre les sources latines, la chronique

saxonne; il s'est arrêté à la mort de Guillaume le Roux; en revanche il a placé au début, en guise de prologue, non seulement une traduction de Gaufrei de Monmouth, mais encore une histoire de la guerre de Troie.

112. Une vingtaine d'années plus tard apparaît la *Vie de Thomas Becket* par Garnier de Pont-Sainte-Maxence. Sous une forme hagiographique, ceci est vraiment un ouvrage d'histoire, et l'un des plus remarquables du moyen âge et le premier que nous ayons qui, composé en français, porte sur des événements contemporains. Garnier était un clerc, Français de naissance, de langue et de cœur, mais avant tout dévoué à la cause de l'Église, qu'il comprenait avec la même intransigeance que son héros. Il composa sa relation en France, après le meurtre de Thomas (29 déc. 1170) ; mais plus tard, étant venu en Angleterre et y ayant recueilli des documents authentiques, il refondit complètement son premier travail, et en fit l'œuvre achevée qui nous est restée. Cette œuvre est donc une source historique de haute valeur, mais elle n'est pas moins précieuse au point de vue littéraire : Garnier écrit une langue ferme, souple, énergique, parfois colorée ou pathétique ; il manie les vers alexandrins, qu'il réunit cinq par cinq en strophes rimées sans vaine recherche, avec une parfaite aisance; il sait faire exprimer au français des idées abstraites et des pensées graves auxquelles on ne le jugeait guère propre ; il réussit même à l'adapter avec une

étonnante exactitude, malgré la contrainte du vers, à la traduction de documents latins. Ce clerc qui semble avoir, comme Wace, vécu de son talent, a dû écrire d'autres ouvrages; il est bien fâcheux qu'il n'en ait subsisté aucun.

113. Le poème de Jordan Fantosme sur la guerre de Henri II contre le roi d'Écosse Guillaume (1173-74), à peu près contemporain de celui de Garnier, n'y ressemble guère. Écrite par un clerc savant et même célèbre dans l'École, qui avait été le témoin oculaire des événements, cette relation a pourtant la forme et l'allure d'une chanson de geste, et sans la revendication expresse que l'auteur en a faite on en attribuerait sans hésiter la composition à un jongleur.

Ambroise, à qui nous devons le récit de la croisade de Richard Cœur de Lion (1190-92), était, lui, bien probablement un jongleur des environs d'Évreux; il emploie la forme ordinaire des chroniques en vers et s'attache avec candeur à raconter ce qu'il a vu; il conserve une expression sincère et naïve aux sentiments des pauvres « pèlerins » qui, partis pour reprendre Jérusalem, eurent la cruelle déception de n'y être admis un instant qu'en tremblant, sous la surveillance méprisante et peu sûre des musulmans.

Cette période anglo-française de notre historiographie se clôt par une œuvre de haute valeur. C'est une biographie, mais bien différente de celle de Thomas Becket, quoique à d'autres points de vue l'intérêt n'en soit pas moindre. La vie ici retracée est celle d'un

grand seigneur anglais, Guillaume le Maréchal, comte de Pembroke ; elle fut écrite peu après sa mort (1219), pour ses enfants, par un poète de profession, lequel était originaire de la Normandie méridionale, mais s'était attaché au service d'un seigneur anglais, ami de Guillaume le Maréchal, appelé Jean d'Early. Ce poète a puisé surtout à des sources orales ; en beaucoup de passages, tantôt gais, tantôt touchants et solennels, il a su rendre d'une façon singulièrement vive la physionomie des hommes et des choses ; d'ailleurs il est fort inégal, souvent obscur et traînard, supérieur seulement dans la partie anecdotique de son œuvre.

Dans le même temps, mais à l'autre bout de la France, s'est produite la *Chanson de la croisade d'Albigeois*, œuvre à double face, fruit d'une collaboration singulière. La première partie est d'un auteur navarrais d'origine, qui l'a laissée inachevée en 1213 ; l'inspiration en est manifestement catholique ; au contraire la seconde partie, due à un anonyme de talent, est de plus en plus nettement favorable aux défenseurs du midi ; l'auteur trouve même des accents éloquents pour maudire les envahisseurs. La première partie reproduit la forme de la chanson d'Antioche de Bechada ; le continuateur s'est assujetti au même moule, en y introduisant seulement une légère variante qui est comme sa marque personnelle.

114. Cependant l'historiographie en langue vulgaire commençait à florir aussi au nord, et non pas seulement dans le domaine soumis aux rois d'Angleterre.

Elle était née spontanément, avec les croisades, du besoin que les gens restés en France avaient eu de connaître ces grands événements, et d'abord elle s'était produite dans la forme des chansons de geste. Nous pouvons supposer que l'on a continué, en Terre Sainte, d'écrire l'histoire au jour le jour, en vue du public français, et peut-être avait-on déjà osé employer la prose à cette fin, mais aucun manuscrit n'en a rien conservé.

Après la terrible catastrophe qui détruisit le royaume de Jérusalem et enleva la ville sainte aux chrétiens (1187), l'écuyer d'un grand seigneur du pays, Ernoul, raconta dans une prose simple les événements auxquels il avait assisté; son récit, dont nous ne connaissons pas l'étendue exacte, fut incorporé plus tard au *Livre de Terre Sainte*, dont il sera question plus loin; en tout cas il est à propos de mentionner cette relation comme le plus ancien morceau d'histoire non traduite et en prose, qui nous soit parvenu.

115. Aux expéditions d'outre-mer nous sommes encore redevables de l'ouvrage bien plus important de Geoffroi de Villehardouin, qui fut maréchal de Champagne d'abord, puis de Romanie. Ce grand seigneur a dicté ses mémoires peu avant sa mort (1212), qui l'empêcha de les achever, dans le château de Thrace où une étonnante fortune l'avait installé. Dans son intention, ce récit était destiné à ses amis et aussi à ses détracteurs de France, car l'étrange déviation qui avait fait aboutir

au partage de l'empire grec entre Vénitiens, Français et Lombards une expédition entreprise pour délivrer Jérusalem, avait été l'objet de nombreuses critiques. Le maréchal n'y répond qu'indirectement, ou en accablant de reproches ceux qui, au cours de l'expédition, ont agi autrement qu'il n'a cru devoir faire. Sa sincérité paraît hors de doute, mais tout « haut homme » qu'il était, il n'a pas connu le dessous des cartes; ceux qui menaient l'entreprise, Boniface de Montferrat et Dandolo, se seront méfiés de sa candeur loyale. Ce qui nous intéresse le plus ici, c'est la forme que Villehardouin a donnée à son récit : forme sobre, mâle, énergique, et bien digne, par la clarté et la fermeté, d'inaugurer la prose française.

Comme une chaloupe suit un vaisseau de guerre, la relation de Robert de Clairi (près Amiens) suit celle de Geoffroi de Villehardouin : c'est un pauvre chevalier picard, brave d'ailleurs, pieux et crédule, qui admire surtout les merveilles de Constantinople et garde une forte rancune aux « hauts hommes » qui ont frustré les petits de leur part légitime du butin. Robert de Clairi écrit ce qu'il a vu, une fois rentré en France (après 1210), dans une langue simple et naïve comme lui.

Ces essais d'histoire contemporaine en prose sont des nouveautés; il s'en faut bien que la mode en soit établie : Henri de Valenciennes, qui entreprend vers 1210 une histoire du second empereur latin de Constantinople, la met encore en forme de chanson de geste; nous n'avons son œuvre que réduite en

prose et incomplète : la fin, — s'il l'a finie, — ne nous est pas arrivée.

En France même l'historiographie en prose française se borne presque à des traductions. Ainsi on traduit la prétendue chronique de Turpin, et dans les versions qui en paraissent alors, l'écrivain fait ressortir combien la prose l'emporte sur les vers pour l'exactitude ; il est probable que cet exemple a encouragé les premiers essais de romans et d'histoires en prose. Baudouin de Flandre, celui même qui deviendra le premier empereur français d'Orient, fait compiler une histoire universelle. Plus tard, vers 1220, nous voyons se produire des histoires anciennes, traduites ou abrégées du latin. Un rédacteur saintongeais abrège de même, avec une incroyable gaucherie, une histoire de France qui s'arrête à la deuxième race. La même tâche est reprise et traitée un peu plus convenablement, par un anonyme dont on sait seulement qu'il était attaché à Robert de Béthune, mort en 1230 ; à son abrégé, l'auteur ajoute une curieuse suite, écrite avec verve, sur l'histoire de son temps, et il prolonge de même une histoire des rois d'Angleterre. D'autre part on traduit, et fort bien, la célèbre *Histoire de Terre Sainte* de Guillaume de Tyr, et peu après on y adjoint, comme suite, une chronique écrite en Orient mais remaniée en France, qui va de 1180 à 1228 et englobe la relation d'Ernoul. Ainsi beaucoup d'indices semblent présager, pour la période suivante, un riche développement de l'historiographie en prose ; nous verrons que ces promesses n'ont été réalisées que faiblement.

116. Quelque féconde et curieuse que soit, dans le même temps, la poésie narrative religieuse, nous n'y insisterons guère : le plus souvent toute l'originalité qu'on y trouve n'est que dans les détails, le fond étant toujours emprunté à la tradition ou à des légendes orientales. On traduit, on adapte en vers la Bible, ainsi que de nombreux apocryphes ; on versifie des récits miraculeux relatifs à la Vierge. Dans ce genre du moins, un auteur, Gautier de Coinci, tout à la fin de la période que nous considérons, a sa physionomie propre ; il se recommande par la candeur de sa dévotion, la hardiesse occasionnelle de sa satire, et la recherche, parfois heureuse, le plus souvent puérile, de son style. Les contes dévots se multiplient, divers de provenance et de sujet : il en est de célèbres, comme l'*Empereur orgueilleux*, *L'Ange et l'Ermite*, le *Méchant sénéchal*, le *Vrai Anneau*, dont les sources, les parallèles et les imitations offrent un champ fertile aux recherches de littérature comparée. Il en est d'autres dont le caractère purement médiéval fait l'originalité et le prix. Tel est, avant tous, le conte charmant du *Tombeur Notre-Dame* ; on appelait « tombeurs » des jongleurs qui bornaient leur talent à faire des sauts et des culbutes, genre d'exercice alors très en faveur et très perfectionné ; un de ces « tombeurs » se fait moine dans une abbaye dédiée à la Vierge, et, par dévotion, faute de posséder une autre science, exécute secrètement ses plus beaux tours devant une statue de Notre-Dame : des moines qui l'ont suivi pour l'épier voient avec stupeur Notre-Dame, quand il se

repose, descendre de son autel et essuyer doucement la sueur qui lui coule sur le visage.

117. Les *Vies de Saints* offrent une autre forme de narrations pieuses. Les unes ne sont que des traductions d'histoires relativement authentiques, et, par cela même, n'offrent guère qu'un intérêt philologique. Cet intérêt, il est vrai, mérite considération, et les philologues regrettent de n'avoir que le début d'une vie de sainte Foi d'Agen, qui avait été composée dans la langue du pays et en laisses monorimes de vers de huit syllabes, comme l'*Alexandre* d'Albéric.

Cependant il est des *Vies de Saints* où l'imagination a plus de part, et celles justement qui ont obtenu le plus de succès remontent à des légendes orientales souvent aussi pleines de péripéties singulières que les plus fantastiques romans d'aventure. A ce genre appartenait déjà la *Vie de saint Alexis*, dont nous avons parlé; il faut mentionner à présent les vies de saint Georges, de saint Jean Bouche-d'Or, de saint Jean le Paulu, de saint Eustache, de sainte Thaïs, de sainte Marguerite, de sainte Catherine, etc.

Trois du moins valent plus qu'une mention, pour des raisons différentes. La *Vie de saint Grégoire*, qui date du temps de Louis VII, est pleine d'une grâce archaïque et touchante; peut-être la matière en fut-elle prise directement de la tradition orale, car on n'a pas trouvé de texte latin intermédiaire entre la version française et les versions byzantines et slaves du même thème; ce thème, qu'on a souvent rapproché de l'his-

toire d'Œdipe, n'a sans doute avec la vieille légende grecque qu'une parenté originaire et lointaine; les jeux de la destinée ne font pas le fond de l'histoire : le héros est le fruit d'un inceste, et l'inceste qu'il commet à son tour en épousant sa mère (voilà la ressemblance avec Œdipe) n'est pas précédé du meurtre de son père; il s'impose une pénitence inouïe, et sans grande raison, puisque son crime est involontaire; mais par là il mérite d'être désigné par Dieu même pour être pape.

La *Vie de saint Josaphat*, dont nous avons plusieurs rédactions, offre cette curiosité, que la substance pre mière en est une vie du Bouddha Çakya-Mouni, christianisée d'abord dans un livre pehlvi au vi^e siècle, puis transportée en grec et du grec en latin.

La *Vie de saint Guillaume d'Angleterre* célèbre, comme celle de Grégoire, un saint tout à fait apocryphe : l'histoire prêtée à ce personnage appartient au même cycle que la légende de saint Eustache et que d'autres fictions d'un caractère tout profane; l'élément religieux qui s'y trouve ici mêlé, l'est de la façon la plus maladroite, et si le Chrétien qui a signé ce médiocre poème est véritablement Chrétien de Troies, il faut qu'il ait perdu, en voulant faire œuvre pie, tous les dons qui le distinguaient comme poète profane.

118. A la poésie religieuse narrative on peut rattacher ce que nous avons conservé de la poésie religieuse dramatique du même temps. Ce n'est pas grand,

chose; deux drames seulement, mais des plus remarquables l'un et l'autre.

Le premier appartient au genre des « mystères ». Ce qui caractérise ce genre de drames sacrés, c'est qu'à l'imitation de ce qui se passait dans les « jeux » liturgiques latins, les personnages de l'Ancien Testament, patriarches ou prophètes, qui étaient censés avoir « préfiguré » le Messie, y étaient évoqués comme témoins du *mystère* de la rédemption. Or l'œuvre anglo-normande dont il s'agit, intitulée *Représentation d'Adam*, comprend justement, après une mise en scène de la chute d'Adam, puis du meurtre d'Abel, une troisième partie, qui est un défilé de prophètes, conformément à la liturgie latine. Le dialogue, en vers octosyllabiques accouplés, est coupé par des quatrains décasyllabiques. On y découvre le germe de réelles qualités dramatiques : la scène où Satan s'efforce de séduire Ève est vraiment d'un poète. Il faut noter encore dans cet ouvrage de théâtre un art assez avancé de la mise en scène : un serpent *artificiose compositus* s'enroule autour de l'arbre défendu ; l'enfer apparaît déjà sous la forme d'une gueule monstrueuse d'où s'échappent les démons; les limbes, où attendent les justes de l'ancienne loi, sont représentés par un château. Le théâtre était adossé à la porte de l'église, d'où sortait et où rentrait la *figura* qui désigne Dieu le père.

L'autre drame appartient au genre des « miracles ». Circonstance intéressante, l'auteur n'en est pas un clerc, mais un poète laïque et bourgeois, Jean Bodel

d'Arras, à qui nous devons aussi une chanson de geste renouvelée et quelques poèmes lyriques. La ville d'Arras était devenue dès la fin du XIIe siècle le foyer d'un mouvement poétique intense, et spécialement bourgeois. Le *Jeu de saint Nicolas* doit avoir été composé pour une confrérie et représenté à la fête du saint dont un miracle est ici mis en scène — miracle mémorable qui avait été déjà l'objet d'un *ludus* latin d'Hilaire. — Cette pièce remarquable, écrite dans des formes rythmiques très variées, offre tour à tour deux aspects : l'un héroïque et grand, où se reconnaît l'esprit des croisades, l'autre populaire et réaliste, développé avec complaisance par le poète; on y trouve même dans de longues scènes de cabaret, des échantillons de l'argot des voleurs et des joueurs. Sous sa forme primitive, le « miracle » était empreint d'une dévotion superstitieuse et grossière; le poète ne l'a pas atténuée; mais l'extrême liberté avec laquelle il a traité un thème peu attrayant montre ce que pouvait devenir, entre des mains habiles, cette forme souple du « miracle », se prêtant au développement d'une intrigue tout humaine et à la peinture de la vie réelle. Nous n'en pouvons juger que par cet unique spécimen; car, bien que la production des miracles ait dû être abondante à cette époque ancienne, il n'en est rien resté.

119. La morale au moyen âge, et particulièrement au temps que nous étudions, est à peu près inséparable de la religion; quelques traductions d'ouvrages

anciens et profanes comme les *Distiques* de Caton ou la *Consolation* de Boèce font seules exception. De plus la religion et la morale donnent volontiers dans la satire, et cela fait trois éléments qui ne se laissent pas aisément dissocier. Toutefois la satire se rencontre aussi, bien qu'assez rarement, traitée à part et pour elle-même, notamment la satire politique : par exemple il y eut, entre sujets du roi de France et sujets du roi d'Angleterre, un échange de pamphlets en vers, dont un seul fort curieux nous est arrivé, le *Roman des Français* du Normand André de Coutances.

Des trois éléments en question, moral, religieux, satirique, tantôt l'un, tantôt l'autre prédomine dans les poèmes moraux qui furent alors composés et dont plusieurs eurent un grand succès. Le meilleur à notre goût est celui que, faute d'un titre plus précis, on appelle tout uniment *Poème moral*, et qui fut composé aux environs de Liège, au commencement du XIIIe siècle, en quatrains monorimes d'alexandrins; l'auteur écrit une langue simple et expressive; il prêche les vertus chrétiennes dans un esprit de modération et de charité, et censure courageusement les abus des puissants. Parmi ses préceptes moraux il intercale de longs récits édifiants comme la vie de sainte Thaïs, la courtisane convertie par Paphnuce.

Les fameux *Vers de la mort*, d'Hélinand, longtemps jongleur, puis religieux à Froidmont, le *Roman de Charité* et le *Miserere* de Barthélemi, reclus à Molliens-Vidame (Somme), sont d'inspiration purement religieuse, mais joignent à des exhortations pieuses

d'âpres blâmes de la société contemporaine, sans épargner l'Église. Ces trois poèmes sont également composés de strophes de douze vers octosyllabiques sur deux rimes, forme compliquée et difficile qui indique déjà que ces poètes se soucient moins de toucher le cœur que d'exciter l'admiration. En effet ils joignent à cette recherche de versification une recherche non moindre de style, en particulier Barthélemi. Souvent ils tombent dans le mauvais goût et dans les raffinements excessifs et inutiles d'un art surmené; mais ces brillants défauts charmèrent les contemporains et plusieurs générations successives.

Plus simple et, pour le fond, plus intéressant est le *Besant de Dieu*, dont l'auteur est un clerc normand appelé Guillaume, à qui l'on doit du reste plusieurs autres ouvrages, entre autres un *Bestiaire*. Le *Besant de Dieu* est le développement de la parabole évangélique du « talent », confié par Dieu à chaque homme; il y faut relever surtout, comme un trait précieux, le sentiment généreux et vraiment chrétien, mais alors sans écho, qui porte l'auteur à condamner la prétendue croisade, qui en ce temps-là jetait les chevaliers du nord de la France sur le Midi.

Sous le nom de « Bible », qui indique simplement l'intention des auteurs de ne dire que la vérité, il nous est parvenu deux curieux poèmes moraux : l'un a pour auteur un ancien ménestrel devenu moine, Guiot de Provins, et l'autre un grand seigneur bourguignon qui avait pris part à la quatrième croisade et composé des chansons d'amour, Huon de Berzé; tous deux

expriment un sévère jugement sur la vie du monde et cherchent à l'amender; dans la Bible de Guiot surtout on peut recueillir d'intéressants détails sur les mœurs et les idées du temps.

Ces poèmes ont de l'affinité, du moins pour le fond, avec le *Sermon* de Guichard de Beaujeu et d'autre part se rattachent à un genre déterminé d'œuvre satirique, qui consiste, à passer en revue les différents « états du monde », en indiquant, pour chacun de ces « états » ce qu'il devrait être, et de combien, par malheur, la réalité présente s'en écarte. Le plus curieux spécimen du genre est le *Livre des Manières* d'Étienne de Fougères, lequel était évêque de Rennes en 1168 et mourut en 1178. Dans une forme archaïque (quatrains octosyllabiques monorimes), ce poème fustige, avec une liberté qu'on n'attendrait pas d'un prélat, les vices des clercs, des laïques et notamment des femmes.

Il faut mentionner ici un poème, dont l'intérêt principal vient de ce qu'il inaugure en français un genre qui devait faire fortune ailleurs : la *Voie d'enfer* de Raoul de Houdan. Le poète, dans un songe, prend le chemin qui mène en enfer et y fait un séjour : les rencontres qu'il fait en route, et les objets qu'il découvre dans le royaume de Satan ne sont que des personnifications ou des allégories ; sans doute l'exemple en était fourni par la poésie latine, notamment par la *Psychomachia* de Prudence, mais l'invention du détail sort de l'imagination de l'auteur, ainsi que le plan même du voyage; le tout est d'ailleurs traité comme un badinage. A la *Voie d'enfer* on donna

pour pendant la *Voie de paradis*, qui fut plus d'une fois imitée par la suite. Ces poèmes sont le prototype d'un genre qui, de très loin, n'a pas été sans influencer la *Divine Comédie*, puis a reçu un développement prolixe au XIVe siècle dans le *Pèlerinage de l'homme* de Guillaume de Digulleville, et a trouvé sa dernière expression, mais profondément sérieuse, dans le fameux *Pilgrim's Progress* de John Bunyan.

120. Ce même Raoul de Houdan nous offre encore le premier et intéressant exemple, dans la France du nord, d'une œuvre de morale purement profane. — Dans la France du nord, disons-nous, car on trouve d'autres œuvres de ce genre, peut-être même plus anciennes, dans la France du midi. — *Le Roman des ailes de Prouesse* est d'ailleurs une allégorie laborieuse et obscure ; la *prouesse* ne suffit pas au chevalier qui veut être digne de son rang : elle doit avoir deux ailes, *largesse* et *courtoisie*, et chacune de ces ailes se compose de sept plumes, que le poète énumère et caractérise. Ce procédé allégorique, usité dans les traités de morale religieuse, se trouve ici appliqué à un idéal tout mondain : là est l'innovation.

Il est d'autres ouvrages dont le point de vue n'est pas seulement étranger à la morale chrétienne, mais lui est nettement opposé, — bien que les auteurs se gardent de le dire ou même ne s'en avisent pas. Dans cet ordre, il faut mentionner d'abord les traductions de l'*Art d'amour* d'Ovide ; Chrétien de Troies en avait fait une, qui s'est perdue ; celles dont nous pou-

vons juger accommodent plus ou moins adroitement les préceptes voluptueux d'Ovide à la société médiévale. Un peu à part il faut mettre le livre latin d'André le Chapelain, où sont codifiées, non sans pédanterie, les règles de l'amour courtois telles qu'elles s'étaient formées dans le midi et avaient été importées en France : ce livre singulier reflète les occupations et les goûts des cours élégantes du XIIe siècle, provençales ou françaises, surtout de celle de Marie de Champagne. Dans le même tour d'imagination il faut noter encore un petit poème, le *Fablel de dieu d'Amour*, en quatrains monorimes, qui plus tard fut allongé sous le titre de *La Déesse Vénus;* on y voit représentée la cour du dieu d'amour, telle que l'avait déjà décrite la poésie latine rythmique des clercs adaptateurs d'Ovide, où les oiseaux sont juges d'amour et où les amoureux plaident leur cause; on y trouve force allégories bizarres dans le goût de Raoul de Houdan.

121. Toutes ces théories de l'amour se rattachent étroitement à la poésie lyrique, dont l'influence domine toute cette époque. Nous avons marqué la naissance, au XIe siècle, et les premiers progrès, dans le Limousin et les provinces limitrophes, de l'art « courtois » des troubadours. Bientôt il se répandit hors de son berceau provincial, dans le midi, où les dialectes étaient apparentés de près à celui du Limousin. Cette diffusion fut très rapide; elle avait dû commencer dans la période précédente, bien que nous n'en ayons pas la preuve absolue. Dès le milieu

du XIIe siècle, nous voyons dans les poésies de Raimbaud, seigneur d'Orange de 1155 à 1173, l'art des troubadours se manifester, loin de son pays d'origine, en Provence, sous ses formes les plus arrêtées et déjà les plus artificielles : de telles compositions avaient été nécessairement précédées de beaucoup d'autres. La « cour » du Pui Notre-Dame, en Velai, où l'on couronnait les pièces les mieux faites, paraît avoir existé très anciennement : autre indice que l'art inauguré en Limousin au siècle précédent avait gagné rapidement.

L'acclimatation en fut même si complète dans les régions situées à l'est et à l'ouest du Rhône (que l'on confondait au moyen âge sous le nom de Provence), que la langue dont se servaient les troubadours fut communément désignée sous le nom de « provençal », nom qui s'est maintenu jusqu'à nos jours; une telle appellation, pourtant, est de nature à tromper sur l'origine et le caractère véritable de cet art, car la Provence proprement dite n'en a pas été le foyer principal. En réalité, bien que « la langue des troubadours » soit, nonobstant quelques variantes dialectales, à peu près uniforme, les troubadours eux-mêmes ont appartenu à toutes les parties du midi de la France; il faut encore y adjoindre la Catalogne et, plus tard, l'Italie du nord. Il en est même, comme Richard de Barbézieux et Savari de Mauléon, qui sont originaires du Poitou, pays dont pourtant le dialecte parlé se rapprochait plus du roman du nord que de celui du midi. Cette langue des troubadours est donc

devenue pour tout le sud de la France un idiome littéraire, qu'on emploie non seulement pour la poésie lyrique, mais pour tout écrit en langue vulgaire. La séparation en est profondément tranchée avec l'idiome littéraire qui dans le même temps s'établit au nord. Sans les événements politiques et religieux qui, dans le premier tiers du XIIIe siècle, ont rattaché, violemment ou pacifiquement, les provinces méridionales à la royauté siégeant à Paris, il aurait pu se produire une scission complète entre la France du nord et celle du midi, et nous aurions aujourd'hui deux littératures comme deux nationalités gallo-romanes. Il en fut à peu près ainsi au XIIe siècle; mais la littérature « provençale » ayant peu à peu perdu sa forme propre, et les méridionaux, à partir du XIVe siècle, ayant commencé à adopter comme langue littéraire le français du nord, nous regardons ici la littérature méridionale du moyen âge comme faisant partie, à titre dialectal, de la littérature française.

122. Toutefois nous ne pouvons accorder à la poésie lyrique du midi la place qu'elle mériterait d'ailleurs par son importance historique, et nous nous bornerons à en esquisser rapidement la physionomie. Nous en avons déjà marqué les principaux traits : la période où nous sommes, qui est celle de la splendeur, ne fait qu'accuser ces traits davantage. L'amour occupe toujours la place prépondérante, et c'est presque toujours, nous l'avons dit, un amour conventionnel, qui a ses règles et ses formules comme la poésie qui lui

sert d'expression et la musique dont cette poésie est accompagnée. Les poètes adressent leurs hommages lyriques à des dames qui s'en font gloire, en sorte que la précaution obligatoire de ne les désigner que par un *senhal* convenu n'est le plus souvent qu'un jeu, comme d'ailleurs toute cette poésie. Il est convenu, entre autres choses, qu'un homme ne peut aimer qu'une femme mariée, généralement de plus haut rang que lui, et cela se comprend, étant donnée la nature de cet amour, fait tout entier de soumission et d'aspiration. On chante sa dame surtout pour être admiré des connaisseurs, et on la chante dans les formes voulues. Cela n'empêche pas qu'au milieu de cette rhétorique conventionnelle et fatigante ne percent, çà et là, quelques notes vraiment tendres et sincères, surtout chez les troubadours les plus anciens. Il faut, parmi ceux-ci, mettre à part Bernard de Ventadour, le seul à peu près de tous ces chanteurs d'amour qui parle encore à notre cœur.

La convention, qui dicte les sentiments et l'expression des sentiments, ne gouverne pas moins les formes techniques de la versification; il s'agit avant tout de se montrer versé dans les règles de l'art et de satisfaire ceux qui y sont experts. Chaque chanson doit avoir une construction strophique à elle et une musique qui lui soit propre; mais cette variété est d'autant plus difficile à obtenir que le versificateur est d'autre part resserré entre d'étroites limites : d'ordinaire les rimes doivent être les mêmes pour toute la pièce, ou au moins pour chaque

paire de strophes; elles sont d'autant plus appréciées qu'elles sont plus riches et plus rares, et le comble de l'art est d'en employer qui n'aient pas encore servi et ne soient fournies que par des mots à peine usités. Cela conduit à rechercher ces mots difficiles et obscurs, à en composer même des pièces entières, où les gens du commun ne comprennent rien : c'est le *trobar clus*, qui se manifeste déjà dans Raimbaud d'Orange, et atteint sa perfection chez Arnaud Daniel. Ce dernier doit à son extraordinaire virtuosité en ce genre difficile un renom qui ne cesse pas avec le règne de la poésie provençale; Dante et Pétrarque l'admirent plus vivement encore que n'ont fait ses contemporains, et leurs œuvres à eux-mêmes s'en ressentent. Toutefois l'influence de ces techniciens raffinés paraît chez les deux grands poètes singulièrement atténuée, et réduite au principe bienfaisant qui s'y trouvait impliqué, à savoir l'importance attachée au choix et à l'agencement des mots, bref le style : ce sont les troubadours de cette école qui, malgré leurs défauts et indirectement, ont créé le style moderne. Plus accessibles toutefois, et plus vivantes sont les œuvres des poètes qui ont choisi le *trobar leugier*; à ce titre, après Bernard de Ventadour, il faut citer Guiraud de Borneil, dont quelques pièces ont un tour presque populaire et un charme encore sensible.

123. La poésie des troubadours a traité, heureusement, d'autres thèmes que ceux de l'amour courtois.

Les *serventois*, affectés principalement à la satire politique, et aussi à une satire personnelle souvent violente et grossière; les *plaints* ou regrets sur la mort de grands personnages ou d'amis; les chansons de croisade, etc., nous montrent une poésie beaucoup plus mêlée à la vie réelle et pleine d'intérêt pour l'histoire. Marcabrun, Bertran de Born, Pierre Cardinal, Guillaume Figueira, d'autres encore, sont comme les journalistes de leur temps : leurs chants s'inspirent des passions ambiantes en les surexcitant. La relation de dépendance où la plupart des troubadours professionnels se trouvent avec les princes et les grands seigneurs fait de leur œuvre une source précieuse de renseignements de toute nature.

124. Bien que la poésie lyrique soit la partie originale, essentielle, de la littérature méridionale et lui donne sa marque propre, il ne faudrait pas croire toutefois que le midi ignorât la poésie narrative. Nous avons signalé déjà quelques poèmes, soit épiques, soit romanesques, qui se sont produits dans ces provinces. Quant au genre didactique, nous en avons mentionné aussi quelques échantillons méridionaux; mais ici ce genre se trouve étroitement associé au lyrique : ainsi les *serventois*, lyriques dans la forme, sont plus ou moins didactiques par le fond. Mais purement didactique est un petit traité des *Razos de trobar* qu'un Catalan, Raimon Vidal, a composé, au commencement du XIIIe siècle, pour guider, au point de vue de la langue et de la versification, les débutants dans

l'art difficile de « trouver »; c'est le plus ancien essai de grammaire qu'ait produit l'Europe moderne; essai fort intéressant, bien que rudimentaire, parce que les conseils de l'auteur sont pratiques et ses observations prises sur le vif, au lieu d'emprunter, comme le fera plus tard le *Donat provençal*, les cadres et les formules des grammaires latines.

125. La poésie lyrique des troubadours a surtout, nous l'avons dit, une importance historique. Considérée en elle-même, comme œuvre d'art, l'empreinte qu'elle a reçue d'un milieu spécial et ce qui s'y mêle de factice et de conventionnel, sont cause qu'à peu d'exceptions près et malgré de réelles qualités, elle n'intéresse plus guère que les érudits. Mais elle a excité, lorsqu'elle s'est produite, une admiration générale dans les pays voisins, et partout elle a suscité l'imitation. La poésie artistique de l'Italie, du Portugal, de l'Espagne, de l'Allemagne en procèdent : elle est l'arbre dont les greffes ont fécondé toutes ces plantes jusque-là sauvages ou à peine nées. Son influence a été plus grande encore sur la France du nord, et la poésie lyrique courtoise en « langue d'oil », au temps que nous considérons, est entièrement sous la dépendance de sa sœur de « langue d'oc ».

Comme nous l'avons remarqué, il existait dans le nord de la France, au XIIe siècle, une littérature et une langue littéraire trop développées déjà pour que les poètes engagés par cette tradition fussent libres

d'adopter, comme ceux de la Gascogne ou de la Provence, le parler limousin. Ce fut dans leur propre langue qu'ils essayèrent d'imiter, quand ils les connurent, les œuvres des troubadours.

Comment ces œuvres ont-elles pénétré jusqu'à eux? La question ne peut être complètement éclaircie. Il y eut sans doute plusieurs voies de pénétration. Le roman de *Joufroi* nous montre, apparemment d'après une tradition, Marcabrun à la cour de Henri Ier d'Angleterre, et une des poésies de Marcabrun lui-même a trait à la ville de Blois. Bernard de Ventadour, vers 1150, rejoignait en Normandie Aliénor de Poitiers; Richard de Barbézieux, un peu plus tard, brillait à la cour de Marie de Champagne, Gaucelm Faidit à celle du comte de Bretagne, Pierre Vidal à celle du roi d'Angleterre. D'autre part, il est probable que les jongleurs français ne se faisaient pas faute de porter leur répertoire dans les cours du midi — comme nous le savons pour Guiot de Provins, — et ils ont dû ramener de leurs pérégrinations les chansons méridionales dont ils avaient constaté l'extraordinaire succès. Enfin les croisades mêlèrent les gens du nord à ceux du midi. Mais ce fut surtout, nous l'avons dit, le double mariage d'Aliénor de Poitiers qui rapprocha les deux moitiés de la France. Déjà pendant son union de quinze ans avec Louis VII, la petite-fille de Guillaume IX essaya certainement de répandre dans son entourage le goût des plaisirs sociaux et poétiques auxquels elle était accoutumée. Quand son second mariage eut fait passer sous la domination d'Henri II

toute la France de l'ouest, il y eut évidemment entre l'Anjou, par exemple, ou la Touraine et le Poitou un échange plus intime d'idées et d'influences. Henri, qui s'intéressait tant à la poésie française de ses sujets du nord, ne pouvait ignorer la poésie « provençale », si brillante sous son règne, de ses sujets du midi, et Bernard de Ventadour, établi à sa cour, aurait suffi à la lui faire connaître. Son fils Richard, longtemps comte de Poitiers, ami de Bertran de Born, échangeait plus tard avec le dauphin d'Auvergne *serventois* contre *sirventes*. Enfin, comme nous l'avons dit, les filles d'Aliénor et de Louis VII, Marie de Champagne et Ale de Blois, la première surtout, cherchèrent aussi à implanter dans leurs cours respectives les habitudes des petites cours méridionales, et la reine Aélis, troisième femme de Louis VII, semble avoir reçu et propagé les leçons de sa belle-fille et belle-sœur Marie.

A la faveur de ces circonstances et d'autres encore, l'art des troubadours avait, incontestablement, pénétré en « France » dans la seconde moitié du XIIe siècle. Qu'il y fût venu des provinces de l'ouest, c'est ce que démontrent les désignations dont se servent les auteurs de nombreux poèmes français, échos de la mode du jour, lorsqu'ils font chanter à leurs personnages les chansons que nous nommons « provençales » : ils les appellent des « sons » gascons, auvergnats, mais surtout « poitevins », bien que la langue n'en fût assurément pas poitevine; la qualification de « provençal » n'apparaît que sensiblement

plus tard. L'auteur de *Guillaume de Dole* nous donne le texte de trois couplets de ces chansons : elles sont de Geoffroi Rudel, de Bernard de Ventadour, et de Rigaud de Barbézieux; on les retrouve, incomplètes, dans des recueils de chansons françaises, avec quelques autres pièces de troubadours. C'est la preuve irréfragable de la pénétration de la poésie provençale dans le nord. Elle ne tarda pas à y être imitée dans son esprit et dans ses formes.

126. Toutefois la poésie lyrique française n'est pas une simple adaptation de la poésie provençale. La veine proprement nationale continue de couler, soit à côté du courant venu du midi, soit en se mêlant à lui. On fait encore des chansons de toile à l'imitation des anciennes; Audefroi le Bâtard, d'Arras, essaie même d'en composer à la mode courtoise. Dans un genre voisin, il faut noter le groupe curieux des « chansons à personnages », qui mettent presque toujours en scène les démêlés d'une femme avec son mari; quelques-unes toutefois sont d'une poésie originale et charmante. A côté des « pastourelles », où le poète se représente essayant, avec des succès divers, de gagner l'amour d'une bergère qu'il rencontre dans les champs, il faut rappeler les « chansons de mai » et les « chansons de *caroles* » ou danses en rond, quoique de celles-ci nous n'ayons guère, malheureusement, que des refrains, insérés dans des poèmes de divers genres, suivant une mode du XIIIe siècle. Toutes ces petites pièces sont plus ou

moins inconnues à la poésie provençale; cependant elles ont peut-être, comme celle-ci à ses premiers débuts, une origine poitevine, sauf naturellement les chansons de toile, qui sont toutes françaises.

Toutes françaises aussi sont les plus anciennes chansons de croisade, comme celle qui se rapporte à l'expédition de Louis VII en 1146 et les chansons satiriques, dont nous n'avons que peu de fragments.

Dans la poésie lyrique pénétrée de l'influence provençale, il persiste encore bien des traits originaux et purement français; on peut même dire que plus ces traits sont nombreux et marqués dans une pièce, plus elle a de valeur. Celles qui sont calquées sur les modèles provençaux n'en sont que de pâles reflets : telles sont les chansons de Blondel de Nesle, et, en majorité, celles de Gui de Couci et de Gace Brulé. On y retrouve les conventions de l'art des troubadours; pour le fond, les perfections de la dame, ses rigueurs, l'amour sans espoir du poète, la crainte des médisants; pour la forme, les mêmes lois de construction rythmique et de rime, et le même matériel d'expressions. Cependant les Français n'ont pas adopté l'usage du *senhal*, ni essayé le *trobar clus*, ni, en général, muni toutes les strophes des mêmes rimes, ni suivi les Provençaux dans leur usage raffiné de faire rimer des vers, non dans une même strophe, mais d'une strophe à l'autre. Ils ont souvent gardé l'usage du refrain, aboli dans le midi, et les pièces qui en sont pourvues, bien que d'ailleurs non exemptes de l'influence provençale, ont une saveur

particulière et souvent piquante : telles sont notamment les chansons de Gontier de Soignies (en Hainau).

127. Il est probable que nous avons perdu les plus anciennes des poésies lyriques de l'école provençalisante. Conon de Béthune, né vers 1155, nous dit que Huon d'Oisi, puissant baron de l'Artois, lui avait enseigné l'art nouveau « dès son enfance », donc vers 1170; Huon, mort vieux en 1189, avait dû l'initier à cet art une vingtaine d'années auparavant, peut-être à la cour d'Aliénor. Il ne subsiste aucune chanson courtoise qui remonte si haut. Les premières que nous puissions dater à peu près sont celles de Chrétien de Troies, composées sans doute à la cour de Marie de Champagne vers 1170 : elles sont toutes pleines des idées provençales sur l'amour. Celles de Conon de Béthune sont les plus intéressantes que nous ayons : l'auteur est un grand seigneur, puisqu'il est mort en 1219 régent de l'empire latin de Constantinople qu'il avait aidé à fonder; il a mis dans ses chansons du naturel, de la vérité, et, visiblement, l'expression de sentiments personnels. Sa chanson de croisade (1189), dans laquelle il montre son cœur partagé entre le regret de quitter sa dame et le devoir d'aller combattre pour Dieu, a servi de modèle à plusieurs autres, notamment à celle de Hugues de Berzé, croisé en 1202. D'autres, politiques ou satiriques, sont parfois d'une vraie éloquence.

128. L'art imité des troubadours n'obtint pas dans

la France du nord la grande place qu'il tenait dans sa patrie : les « trouveurs » professionnels n'y eurent jamais l'importance des troubadours; mais, au nord comme au midi, et plus encore qu'au midi, cet art savant fut cultivé par les gens de la plus haute classe : Jean de Brienne, plus tard roi de Jérusalem, Conon de Béthune, Gui de Couci, Guillaume de Ferrières, vidame de Chartres, Hugues de Berzé, Renaud de Sablé, Tibaud de Blaizon, Gace Brulé, sont de grands seigneurs ou tout au moins des chevaliers. C'est là un fait tout nouveau, qui donne à la société chevaleresque et courtoise de la fin du XIIe siècle un lustre particulier dans l'histoire de la littérature : Conon de Béthune chantant lui-même à Paris, en 1180, devant le jeune roi Philippe, en présence de la mère du roi, Aélis, de la sœur du roi, Marie, et de toute l'assemblée des barons et des dames, les chansons qu'il a composées, et critiqué pour avoir mêlé des « mots d'Artois » au français pur qu'il s'est efforcé d'employer, voilà un tableau que n'aurait pas offert la cour de Louis VI. Dans ces chansons, surtout dans les chansons de croisade, la piété, la prouesse et l'amour se mêlent ou se contredisent en formules plus ou moins conventionnelles, mais qui nous donnent bien l'idée de ce que fut la chevalerie au moment de son plus grand éclat; cette idée est, au demeurant, celle que l'imagination moderne s'est plu à étendre à tout le moyen âge.

129. Cependant un fait qui se recommande aussi

à l'historien, c'est que dès le temps où nous nous plaçons, l'art nouveau se répand dans les autres classes de la nation. La ville d'Arras avait fondé dès la fin du XIIe siècle, à l'instar du Pui en Velai, un *pui Notre-Dame*, qui comportait également des concours poétiques : il est certain que les bourgeois et les clercs y prenaient plus de part que les chevaliers. En fait d'œuvres artésiennes de cette période nous n'avons guère que plusieurs pièces de Pierre Moniot; nous y constatons que dans cette province septentrionale l'imitation provençale avait profondément pénétré, mais sans effacer tout à fait la tradition française. Cette tradition se continue plus nettement, avec les modifications que nous avons indiquées tout à l'heure, dans les *Pastourelles* de Jean Bodel, et les *Congés* de cet original poète ne doivent rien à l'influence méridionale. Ces « Congés » contiennent, dans le moule de strophe des *Vers de la mort*, les adieux que le poète, en 1205, adresse à tous ceux qui, dans Arras, l'avaient aimé et patronné, au moment d'aller s'enfermer dans une léproserie voisine où les échevins avaient créé pour lui un « fief » qui semble avoir été établi à perpétuité pour les poètes (nous savons du moins qu'un autre poète, Baude Fastoul, l'obtenait à son tour cinquante ans plus tard). Malgré le ton badin que le pauvre ménestrel s'efforce de garder même en parlant de son horrible maladie, ce poème a des accents sincères, et clôt d'une façon touchante la carrière de l'auteur du *Jeu de saint Nicolas* et de la *Chanson des Saisnes*.

130. Résumons en quelques mots l'activité littéraire de cette féconde et brillante période. Le trait e plus marquant en est la sociabilité aristocratique : 'esprit « courtois », né dans le midi, en imprègne outes les œuvres; il façonne la poésie lyrique, qui en st le genre représentatif. Cependant la poésie épique ationale s'y continue, mais par des renouvellements u des imitations; la poésie romanesque, d'origine ntique, celtique ou orientale, s'y épanouit largenent; les contes plaisants se haussent à la forme ittéraire. La poésie didactique, descriptive et satiique ne fait que révéler des germes qui se développeront plus tard. La poésie lyrique du midi est florisante; celle du nord subit l'influence de celle du midi, out en gardant un goût de terroir. La prose naît sous ifférentes formes, dont les deux plus intéressantes ont celle du roman, spécialement du roman arthuien, et celle de l'histoire, — entendons l'histoire crite par ses témoins et ses acteurs. La littérature rançaise, sous sa double forme, méridionale et septenrionale, est l'objet de l'admiration et de l'imitation e l'Europe romane et germanique et, tant que dure et épanouissement, domine toute la production littéaire du monde latin.

V

TREIZIÈME ET QUATORZIÈME SIÈCLES

DE L'AVÈNEMENT DE LOUIS IX A L'AVÈNEMENT DES VALOIS

(1226-1328)

Mouvement des idées (131-132). — *La Poésie épique supplantée par le Roman et la Nouvelle* (133-138). — *La Poésie lyrique passe de la Noblesse à la Bourgeoisie École d'Arras* (139). — *L'Histoire : Philippe de Novare; Joinville; le Ménestrel de Reims* (140-143). — *Littérature d'enseignement* (144-146). — *Satire. Rustebeuf* (147-148). — *Allégorie didactique.* Le Roman de la Rose (149-152). — *Poésie dramatique. Adam de la Halle. Commencement de la Farce* (152-157).

131. De l'avènement de Louis IX à celui de Philippe VI un siècle s'étend, qui est loin d'avoir, pour l'historien de la littérature, autant d'importance et d'éclat que le précédent. Politiquement, l'unification du royaume avance à grands pas : le midi est annexé,

plus ou moins immédiatement, en exceptant la Guyenne restée aux rois d'Angleterre, mais en comprenant la Provence; le domaine royal s'accroît dans tous les sens; la royauté gagne en autorité et réussit à imposer partout certaines mesures uniformes; du même coup la féodalité voit diminuer son indépendance; les villes, restreintes aussi dans leurs libertés, développent leur industrie et leur commerce. Dans le monde religieux et latin, c'est une époque de grande activité : l'Université de Paris, devenue le centre intellectuel de l'Europe, est agitée par des luttes intestines, entre la tradition purement scolastique de l'âge précédent et les courants d'idées introduits par les livres d'Aristote nouvellement découverts et les commentaires d'Averroès. L'Église est à la fois renouvelée et troublée par l'action des ordres de saint François et de saint Dominique, qui, institués en Italie, se répandent rapidement dans toute l'Europe, par le différend entre Philippe le Bel et Boniface VIII, par la suppression des Templiers. Les cadres de la société du moyen âge plient insensiblement et laissent du jeu à l'avènement de formes sociales nouvelles.

132. La littérature de la France domine encore en Europe, mais son règne est près de finir; dès le commencement du XIVe siècle, Dante a émancipé celle de l'Italie, qui doit lui succéder dans l'hégémonie intellectuelle. Considérée en France même, cette littérature du XIIIe siècle, après avoir été l'organe de la société féodale et chevaleresque, s'affaisse avec elle,

ou s'oriente dans une autre direction. La phase romantique de la civilisation européenne va s'effaçant, et la phase moderne, éminemment bourgeoise et rationnelle, s'annonce. Aussi verrons-nous tous les anciens genres s'affaiblir peu à peu ou même s'éteindre, et d'autres, tout à fait subordonnés auparavant, se développer de plus en plus, et enfin occuper le premier rang.

133. Les jongleurs, au XIIIe siècle, n'ont pas cessé d'exercer leur métier, mais on goûte de moins en moins, dans les hautes classes, leur vieux répertoire épique. On préfère au monotone débit des chansons de geste la récitation d'aventures ou la lecture, dont le goût se répand de plus en plus, des romans en vers ou en prose. Les princes remplacent les « ménestrels de bouche » par les « ménestrels d'instruments ». Les chanteurs de geste sont de plus en plus réduits aux auditoires bourgeois et populaires, et oublient de joindre à leur métier propre les cent talents divers qu'ils exerçaient autrefois.

Aussi l'épopée nationale ne vit plus guère que sur son fonds ancien. D'une part elle va se vulgarisant, d'autre part elle cherche à se maintenir en faveur dans les cercles aristocratiques en recourant à des raffinements de pure forme. Au début de la période que nous considérons appartiennent sans doute encore quelques poèmes d'assez bonne allure, comme *Gaidon*, quelques remaniements, comme celui de *Raoul de Cambrai*, où se fait sentir le vieil esprit épique. Mais

le grand courant national, venu de si loin, s'épuise. Adenet le Roi, vers 1270, renouvelle faiblement, avec d'assez puériles recherches de rime, *Berte au grand pied* ainsi que deux autres poèmes; son remaniement de *Berte* est précieux toutefois parce qu'on n'en a plus la forme antérieure. Les imitateurs d'Adenet sont plus faibles encore; son disciple Girard d'Amiens met en laisses d'une insupportable monotonie toute une histoire de Charlemagne, puisée dans les chroniques et les chansons; d'autres poèmes aussi médiocres, comme *Galien*, se rattachent à la même rhétorique. L'épopée nationale se meurt.

134. La « matière de Bretagne » n'est guère plus vivante. Le *Beaudous*, le *Floris* de Robert de Blois sont ennuyeux et à moitié didactiques. Les interminables romans d'*Escanor*, par Girard d'Amiens, et de *Claris et Laris* ne nous présentent que le délayage de lieux communs cent fois rebattus. On lit toujours les grands romans de l'époque précédente : tantôt on les abrège, — c'est ce que fait notamment, en Italie, Rusticien de Pise, tantôt on les allonge démesurément en y interpolant de nouvelles aventures aussi pauvres d'invention que d'intérêt; mais on n'écrit plus de romans bretons nouveaux.

135. Le roman d'aventure est un peu plus vivace. Vers 1250, Gautier de Tournai donne cette forme à la biographie de *Gilles de Chin*, personnage historique du XIIe siècle resté célèbre dans le Hainau son pays,

et transfiguré en personnage fabuleux. Philippe de Beaumanoir, le célèbre jurisconsulte, écrit dans sa jeunesse deux romans, dont il a peut-être trouvé le thème en Angleterre : l'un, la *Manekine*, présente une des variantes de l'histoire si répandue de la femme vertueuse persécutée; l'autre, *Jean de Dammartin et Blonde d'Oxford*, est une simple histoire d'amour, d'ailleurs fort agréable, qui se rattache à l'ancien poème de *Horn*. Le roman du *Châtelain de Couci*, par Jaquemon Saquet, est une œuvre pathétique fort intéressante : comme *Flamenca*, c'est l'histoire d'un amour coupable dans la société élégante; un vieux conte oriental sur l'atroce vengeance d'un mari qui fait manger à sa femme le cœur de son amant y est rapporté au châtelain de Couci, le trouveur du XIIe siècle, — qui est ici appelé Renaud, inexactement, — et des chansons de ce poète sont intercalées dans le roman. Au même genre appartient la charmante nouvelle de *La Châtelaine de Vergi;* on y voit comment deux amants périrent victimes de la jalousie et de l'indiscrétion d'une grande dame. Les deux longs romans de *Cléomadès*, par Adenet, et de *Méliacin*, par Girard d'Amiens, offrent un objet d'étude singulier : ce sont deux mises en œuvre, indépendantes l'une de l'autre, d'un même conte, celui du *Cheval enchanté;* les deux poètes en avaient puisé la connaissance dans le même cercle, à la cour de France, où ce conte arabe, d'origine indienne, avait été apporté d'Espagne sans doute par Blanche, fille de saint Louis, mariée à l'infant de Castille et

veuve en 1275. Le poème d'Adenet, son meilleur ouvrage, est supérieur à celui de Girard, mais c'est tantôt l'un, tantôt l'autre, qui serre de plus près l'original. Vers 1316, un poète appelé Jean Maillart écrivait le dernier roman d'aventure en vers, qui, probablement, ait été composé, le *Comte d'Anjou* (titre assez impropre), sur un thème apparenté à celui de la *Manekine* : c'est encore une œuvre aimable et facile; on s'étonne que le goût de lectures de ce genre ait complètement disparu.

Il semble que le goût des fictions en prose aurait dû s'y substituer naturellement; mais de celles-ci on n'a que de rares échantillons, appartenant encore au XIIIe siècle : la *Belle Jeanne*, variante du thème de la *Violette*, et la *Comtesse de Pontieu*, singulière invention, d'après laquelle le sultan Saladin aurait pour aïeule une Française : ce sont d'ailleurs des nouvelles plutôt que des romans.

136. Parmi les romans rattachés à la matière « antique », le poème des *Vœux du Paon*, composé en 1310-1315 par Jacques de Longuyon, se recommande, non certes par sa valeur propre, mais par le succès qu'il obtint. Soudé de façon adventice et épisodique au roman d'*Alexandre*, ce poème est écrit, selon la tradition du cycle d'Alexandre, dans la forme des chansons de geste ; néanmoins c'est un pur roman imprégné de la galanterie et de l'esprit artificiellement chevaleresque alors en vogue : il fut fort admiré, et imité à plusieurs reprises. Le roman de

César est écrit en prose; l'auteur, Jacques de Thuin (en Hainau), tire presque toute sa matière de Lucain et des historiens de César, mais il y introduit un grand épisode d'amour passionné dans le goût des romans de la Table Ronde. Ce qui est curieux, c'est qu'une dizaine d'années plus tard, vers 1250, Jacques de Forest reprit ce roman et le versifia, en laisses monorimes, tant on avait de peine à s'habituer à la lecture de la prose.

137. On continue à composer des fableaux; parmi ceux que nous avons, beaucoup sont apparemment de cette époque. Quelques-uns des plus piquants appartiennent à Rustebeuf : les derniers semblent avoir été écrits par Jean de Condé au commencement du XIVe siècle. Encore un genre qui s'éteint : sans doute les seigneurs cessent peu à peu de faire venir dans leurs fêtes les jongleurs qui promenaient le répertoire des contes plaisants. Quant aux contes dévots, le genre d'abord en fleurit pareillement ; le recueil connu sous le nom de *Vies des Pères*, où deux séries de ces contes , originairement étrangères l'une à l'autre, se trouvent rassemblées, en contient quelques échantillons qui sont des meilleurs; mais le genre disparaît à son tour : en 1330 Eustache, prieur de la Fontaine Notre-Dame (Aisne), écrit encore des contes dévots, mais il semble bien que ce soient les derniers.

138. Dans le cycle de *Renard*, tel que nous l'avons, quelques branches, les plus faibles ou les plus gros-

sières, sont probablement du milieu du XIIIe siècle; mais le vieux tronc lui aussi a perdu sa vitalité : il ne produit plus que de la satire toute personnelle dans la « branche de Renard » de Philippe de Novare, de l'allégorie satirique, dans le *Couronnement de Renard* et dans le *Nouveau Renard* de Jacquemard Gelée (Lille, 1288); la dernière poussée enfin est un foisonnement touffu, un fatras moralisant, satirique, historique, — curieux d'ailleurs à plusieurs points de vue, — le *Renard contrefait* (c'est-à-dire imité de l'ancien Renard) qu'un clerc de Troies écrivit en 1322, et récrivit en 1328, non sans l'amplifier encore.

A ce genre de satire allégorique appartient aussi le roman de *Fauvel* (1310); à peine vaut-il d'être mentionné en raison du succès qu'il obtint chez les contemporains, et des traits intéressants, en particulier sur les Templiers, que l'historien y peut recueillir. Un continuateur, en 1314, eut l'idée peu heureuse de prêter des aventures à ce Fauvel, cheval fauve qui, par un symbolisme bizarre et d'origine obscure, représentait la perfidie et tous les vices; il ne se peut rien de plus absurde; toutefois l'œuvre plut aux contemporains; il s'est trouvé plus d'un remanieur encore pour l'interpoler et l'allonger.

139. Nous parlerons tout de suite ici de la poésie lyrique, parce que ce genre est aussi un legs de l'époque précédente. Pendant que, sous le contrecoup de la guerre albigeoise, la poésie lyrique s'étiolait dans le midi ou bien émigrait en Italie et en

Espagne, la France continuait quelque temps encore de s'y adonner. Cette époque en a même produit le représentant le plus illustre, Tibaud, comte de Champagne et roi de Navarre (mort en 1253). Bien que les chansons de Tibaud de Champagne n'échappent guère à la monotonie et au conventionalisme du genre, elles se relèvent de quelque originalité et souvent s'enveloppent de beaucoup de grâce : il a passé pour le meilleur chansonnier de son temps, et Dante l'admire encore. Le comte de Champagne est, avec quelques-uns de ses contemporains comme Raoul de Soissons et Charles d'Anjou, le dernier des grands seigneurs qui aient cultivé cet art élégant : dès la fin du XIIe siècle, on ne fait plus dans les cours de chansons courtoises,et l'on n'en fait plus faire.

En revanche, le goût de cette poésie d'origine tout aristocratique avait gagné, comme nous l'avons vu, les clercs et les bourgeois; l'institution des *puis* le vulgarisa dans certaines grandes villes du nord, principalement à Arras : c'est là que florit, entre autres, Guilebert de Berneville, dont les chansons se placent à côté des meilleures. Adam de la Halle (il a d'autres titres plus brillants au souvenir de la postérité) a composé nombre de petites pièces qui, par la brièveté, acheminent déjà la poésie lyrique aux formes qu'elle revêtira dans la période suivante. Ce qui réussit surtout, ou du moins ce qui plut singulièrement au public bourgeois d'Arras, ce fut le *jeu parti*; il est curieux de voir ce divertissement raffiné des cours servir de cadre à des controverses triviales : par exemple celle

de Thomas Erier et de Guilebert sur le point de savoir si Thomas sacrifierait, le cas échéant, à un riche héritage, son goût pour les pois au lard. Ici nous touchons de près aux « sottes chansons », qui sont la parodie, souvent plate et ordinairement grossière, des chansons d'amour. L'école d'Arras cultiva aussi volontiers les pastourelles, avec une prédilection pour celles dont le sujet est la vie des bergers, décrite d'après nature ou imaginée. Elle ne laissa pas non plus se perdre la tradition des chansons en l'honneur de la Vierge, pour lesquelles proprement le *pui* avait été fondé : à ces chansons pieuses on réserva dès lors le nom de *serventois*. Nous dirons plus loin un mot des pièces artésiennes d'un caractère satirique : elles n'ont que par exception la forme de chansons. Dans les villes, comme dans les cours seigneuriales, la poésie lyrique provençalisante (non sans mélange, toujours, d'un élément original français) s'éteint presque complètement avant la fin du XIIIe siècle. Plus tard ces mêmes villes la verront renaître, sous les formes que le XIVe siècle va mettre à la mode; mais elle se bornera dès lors aux thèmes religieux, et ne produira plus rien qui ait une valeur littéraire.

140. Nous avons hâte d'arriver à des genres neufs et vivants, plus riches en œuvres originales. Au premier rang, il faut mettre l'Histoire.

L'histoire en vers continue par tradition, et produit même de très longs ouvrages; telles les chroniques de Philippe Mousket de Tournai (1243), de Guillaume

Guiart d'Orléans (1306), de Godefroi de Paris (1317 et années suivantes), de Guillaume Anelier de Toulouse, chronique en langue du Midi, écrite dans la forme de la chanson de la *Croisade d'Albigeois*, sur une guerre de Navarre (1276-77), mais ces ouvrages n'ont qu'un intérêt documentaire, pour les seuls historiens.

Il en est autrement de l'historiographie en prose. Nous ne voulons point parler des grandes compilations d'histoire ancienne, ni des traductions en français des chroniques latines sur l'histoire de France, dont l'usage se répand alors; nous ne parlons pas même des chroniques d'événements contemporains, écrites en France ou en Orient, tous ouvrages où ne se manifeste pas la personnalité des auteurs. Mais le XIIIe siècle nous a laissé trois monuments qui sont, à divers titres, parmi les plus précieux de la prose historique française.

141. Le plus ancien en date est sans doute le livre qu'un Italien francisé, Philippe de Novare, écrivit sur sa propre vie. Il y a rapporté quelle part il avait prise à la guerre que se firent, en Chypre et en Syrie (de 1229 à 1242), les partisans de Frédéric II, devenu roi de Jérusalem par son mariage, et ceux de la puissante famille des Ibelins. Philippe était passionnément de ceux-ci ; cette circonstance est cause que son récit de ladite guerre nous a été conservé dans une compilation faite en Chypre au XIVe siècle; malheureusement le compilateur a laissé de côté la première partie du livre, celle où l'auteur racontait

sa jeunesse et comment il était venu de Lombardie en Orient. La partie même qui nous a été conservée a subi des altérations et des interpolations. Cependant, en l'état fâcheux où nous est parvenu ce texte, ce n'en est pas moins un des plus précieux que nous ait laissés cette époque. Par le sujet, c'est proprement une histoire ; mais cette histoire conserve l'allure de mémoires : Philippe s'y met perpétuellement en scène, et au premier plan, tout en laissant les grands rôles à ses patrons les Ibelins, et surtout au vieux Jean de Beyrouth, dont il trace un admirable portrait. Il excelle d'ailleurs à peindre les hommes, amis comme ennemis, ceux-ci avec une malice pleine d'humour, car il est essentiellement gai, et il garde sa belle humeur jusque dans les conjonctures les plus difficiles Il était poète en même temps que bon chevalier, et il composait sur les événements, au fur et à mesure, des chansons fort amusantes, dont il a inséré plusieurs dans son récit. Il avait donné par plaisanterie aux chefs des deux partis rivaux des noms tirés du *Roman de Renard;* — c'est même ainsi qu'il a composé, comme nous l'avons vu, toute une « branche de Renard », — et quant à lui, il s'est désigné par le nom de Chanteclair le coq, qui lui convient à merveille, pour son courage, son entrain, sa verve un peu effrontée et ses chants. Ainsi on le voit devant un château enflammer les assiégeants et railler les assiégés par ses chansons.

Jeune encore, il était déjà très versé dans le droit féodal, que les Ibelins prétendaient représenter dans

toute sa pureté et défendre contre les usurpations de l'empereur. Plus tard, il écrivit un ouvrage de jurisprudence qui devint classique, le *Livre de forme de plaid*. Il connaissait toutes les finesses de ce droit et les appliquait à l'occasion sans trop de scrupules. Devenu vieux il écrivit un traité de morale, les *Quatre âges d'homme*, où se reconnaissent quelques traces de sénilité, mais qui contient encore des traits de juste et pénétrante observation. Mais ce qu'il est grand dommage d'avoir perdu, c'est la première partie de son livre d'histoire : ce Lombard a inauguré le genre des Mémoires, — genre destiné, en France, à une carrière si brillante, — car on ne peut appeler proprement « Mémoires » les livres de Villehardouin et de Robert de Clairi, dans lesquels la personnalité de l'auteur n'apparaît presque pas.

142. Elle apparaît au contraire en pleine lumière, — non moins que dans le morceau conservé du livre de Philippe de Novare, — dans le livre qu'écrivit (sans doute en 1273) Jean de Joinville, sénéchal de Champagne, sur la croisade à laquelle il avait pris part avec saint Louis. Il est possible que ce soit la lecture du livre de Villehardouin, — à la famille duquel il venait de s'allier, — qui lui ait donné l'idée de composer le sien; mais les deux livres ne se ressemblent pas plus que les deux hommes. Joinville a simplement voulu mettre par écrit les souvenirs personnels qu'il avait conservés de l'expédition, surtout de la stérile et tragique campagne d'Égypte, où il avait été fait pri-

sonnier avec le roi et avait vingt fois failli périr. Il s'y était lié avec Louis IX d'une amitié qui ne se relâcha pas jusqu'à la mort du roi, et il a noté avec complaisance, avec admiration, mais avec une entière liberté, ce qu'il se rappelait des entretiens et des actes de son maître. La fidélité de sa mémoire, son irréprochable véracité (bien qu'il soit entraîné, inconsciemment, à amplifier quelque peu son rôle), son ingénuité de bon chevalier et de croyant convaincu, donnent à son récit une valeur et un charme sans pareils, que rehausse encore, malgré certains excès de négligence, l'allure familière de son style : son livre n'est pas écrit, il est parlé, et nous donne le plaisir unique d'entendre, comme si nous y assistions, la causerie abondante et aimable d'un « preudome » du XIIIe siècle.

Cette causerie charmait déjà ceux qui pouvaient en jouir immédiatement, et l'on faisait souvent répéter au sénéchal ses histoires sur la grande expédition et sur le bon roi. Le culte que Joinville avait voué à son royal ami s'exalta encore quand, en 1288, celui-ci fut canonisé, après une enquête où le vieux sénéchal avait apporté son témoignage. Plus ces souvenirs reculaient dans le passé, plus les récits de ce survivant d'un âge lointain et regretté, qui était considéré comme le dernier témoin et l'arbitre suprême de l'ancienne courtoisie, gagnaient en prix. La reine Jeanne de Champagne, femme de Philippe IV, le pria de les rassembler en un livre sur les paroles et les actes de saint Louis. Joinville avait alors près de quatre-vingts ans. Il essaya de compiler ce livre en prenant pour noyau

solide ses mémoires sur la croisade, dont cependant, lui-même et non le roi, était le personnage principal ; il mit au-devant quelques souvenirs assez confus sur la jeunesse du roi et un certain nombre de paroles dignes d'être notées qu'il lui avait entendu dire, à la suite un tableau encore plus confus des dernières années du roi ; enfin, la reine Jeanne étant morte dans l'intervalle, il offrit le livre ainsi mis sur pied à son fils Louis, roi de Navarre et comte de Champagne, plus tard roi de France. Ces deux additions au livre primitif contiennent encore des renseignements extrêmement précieux ; elles nous ont seules conservé beaucoup de traits de la vie privée et publique de saint Louis, notamment la curieuse histoire des difficultés qu'il eut avec sa mère et la scène, restée populaire, de la justice rendue au pied d'un chêne ; mais elles sont mal composées et fourmillent de répétitions oiseuses. Bien plus, vers la fin, le sénéchal, à bout de souvenirs, a tout bonnement fait copier, — il en avertit d'ailleurs, — des chapitres entiers des *Chroniques de Saint-Denis*, qui venaient de paraître en français. L'ensemble n'en forme pas moins un livre incomparable, qui nous donne du temps où vivait l'auteur et de l'auteur lui-même l'image à la fois la plus fidèle et la plus aimable, et que, à cause de cela, « on lira dans tous les temps ».

143. Bien différent des livres de Philippe de Novare et de Jean de Joinville est le troisième ouvrage historique, — ou censé tel, — auquel il convient de faire

ici une place. Philippe et Jean sont des personnages importants qui racontent de première main les aventures auxquelles ils ont été mêlés; le « ménestrel » anonyme qui, en 1260, mettait par écrit le fragment d'histoire de France qu'il avait l'habitude de réciter aux bourgeois de Reims ne savait ce qu'il racontait que par ouï-dire. Surtout pour les temps anciens (il commence à Louis VII), il embrouillait comme à plaisir les faits, les personnes et les dates. Son livre est très amusant, et même instructif comme échantillon de ce qu'était alors l'histoire populaire. Il est, en certaines parties, et surtout dans les moins dignes de foi, délicieux par la forme. La prose du « ménestrel » est alerte, pittoresque et rythmée; elle ressemble à celle d'*Aucassin et Nicolette* : on voit qu'elle est faite également pour être dite, non pour être lue, et que l'écrivain a mis dans son style les cadences nécessaires à son débit. C'est là que fait son apparition une légende fameuse : le dévouement de Blondel le ménestrel à Richard Cœur de Lion, avec le gracieux signal par lequel il reconnut son maître dans sa prison et se fit reconnaître de lui.

144. Ce qui est le plus vivant, dans la littérature du XIIIe siècle, c'est l'enseignement, c'est la satire, c'est l'allégorie, trois éléments qui s'offrent le plus souvent intimement mêlés. L'enseignement, sous la forme purement religieuse, a produit un livre excellent, la *Somme le Roi*, ainsi désignée parce qu'elle a été faite pour Philippe III, par le Dominicain Lau-

rent, son confesseur, lequel l'offrit au roi dans sa dernière rédaction, terminée en 1279. On trouve dans ce traité de piété pratique des tableaux de mœurs fort précieux, avec une prédication pleine d'onction, dont le ton rappelle parfois l'*Imitation de Jésus-Christ* (œuvre bien postérieure et non française). Dans le même ordre, avec de moindres qualités de forme, il faut citer le *Manuel des Péchés* de W. de Wadington. Il nous reste aussi beaucoup de Sermons, la plupart sans grande valeur; signalons toutefois ceux du Franciscain anglo-normand Nicole Bozon (vers 1320), qui abondent en contes, fables, paraboles et similitudes de tout genre — c'est ce qu'on appelait des « exemples », — exposés avec une naïveté qui n'est pas sans grâce. Le poème du *Tournoi de l'Antéchrist*, par Huon de Méri, est une imitation de la *Voie d'Enfer* de Raoul de Houdan; l'enseignement religieux n'y est guère qu'un prétexte; le genre d'allégorie propre à Raoul s'y retrouve, développé avec une certaine verve, bien qu'il soit bizarre de voir, aux personnifications de vices et de vertus venues de la *Psychomachie* de Prudence, se mêler les plus fameux chevaliers de la Table Ronde. Le même goût de l'allégorie s'est satisfait encore dans une « moralisation chrétienne » imposée aux *Métamorphoses* d'Ovide par un Franciscain anonyme, lequel fit hommage de son travail à la reine Jeanne de Champagne. On trouvait ainsi moyen de s'édifier, tout en goûtant des récits d'aventures souvent plus que profanes.

145. Cependant l'enseignement purement profane se répandait aussi sous toutes les formes, dans la langue vulgaire, pour répondre à la demande du public. Il est encore mêlé à un élément religieux notable dans l'étrange livre de *Sidrac*, composé peut-être en langue d'oc, à Lyon, en 1245, mais traduit en français un demi-siècle après et fort répandu depuis Ce livre enregistre les réponses faites aux questions d'un roi, *de omni re scibili et quibusdam aliis*, par un prétendu philosophe Sidrac, qui aurait vécu avant le déluge, mais aurait connu par révélation les vérités chrétiennes : les réponses sont aussi aventureuses que les questions sont puériles; néanmoins cette pâture semblait alors solide et savoureuse. La même forme de catéchisme, par questions et réponses, se retrouve dans le livre de *Placide et Timéo*, offert à Philippe le Bel; il y perce toutefois un esprit un peu plus scientifique. L'*Image du monde*, du Messin Gautier (en vers), et surtout le *Trésor*, écrit en prose française, vers 1260, par le Florentin Brunet Latin, alors exilé, appartiennent à un genre à part; ce sont des encyclopédies *à l'usage des laïques*, comme on en composait alors fréquemment à l'usage des clercs. Dans la plus remarquable, de beaucoup, de ces encyclopédies, le *Trésor* de Brunet Latin, à côté des traductions qui en constituent le fond, figurent déjà des remarques politiques et littéraires personnelles à l'auteur. La langue française semblait, en ce temps-là, la seule langue capable de prose sérieuse : c'est du français que se servit, mais en passant par deux

interprètes différents (en 1299 et en 1307), le Vénitien Marc Pol, pour conserver le récit de son voyage en Orient, qui est d'un prix inestimable. C'est au français que recourait, en 1305, le prince arménien Haiton, devenu moine à Poitiers, pour faire connaître son pays et indiquer les moyens qui lui semblaient expédients pour une reprise plus heureuse des croisades.

146. On peut rattacher au didactisme un genre voisin, dont les échantillons, fort nombreux alors, sont, comme œuvres de poésie, d'une médiocrité fort plate, et cependant ont du prix pour l'historien et l'archéologue. Ce genre est celui de la description et de l'énumération. Il s'est conservé une foule de petites pièces, appelées ordinairement *dits*, où sont décrits divers métiers, ou bien les rues, églises, foires de Paris, ou bien certains arts, tels que la chasse, etc. La plaisanterie s'y mêle souvent à la description, et aussi la satire. Rustebeuf, par exemple, en imitant d'une façon très gaie le « boniment » d'un vendeur de remèdes mirifiques (*Dit de l'herberie*), ou en esquissant le portrait de chacun des ordres religieux connus à Paris, cherche à exciter le rire, à satisfaire la malignité. Souvent on s'amuse à instituer des débats entre des abstractions personnifiées, suivant le goût allégorique que nous avons déjà relevé : par exemple on fait disputer le carême et le *charnage* (temps où il est permis de manger de la viande). Le spirituel Henri d'Andeli raconte le

combat que les sept arts libéraux, menacés dans les écoles par le culte exclusif de la dialectique, livrent à celle-ci et à ses partisans; la pièce est ingénieusement tournée; et le fait qu'elle est composée en français a une signification : cela montre que, d'une part les clercs s'entretenaient en français même des sujets qui leur étaient le plus particuliers, et que d'autre part les laïques prenaient plaisir à s'initier à des questions jusque-là étrangères à leur curiosité. Toute cette production est éminemment citadine et bourgeoise. Il n'en est pas de même des poèmes où sont décrites les fêtes chevaleresques, encore très en honneur; par exemple le *Tournoi de Chauvenci*, description, faite par le héraut d'armes Jacques Bretel, d'un grand tournoi livré en 1285, ou le *Tournoi de Ham* (1278), ouvrage de Jean Sarrazin, où interviennent bizarrement, au milieu des personnages contemporains, les héros de la Table Ronde.

147. L'élément satirique, que nous avons rencontré déjà mêlé le plus souvent dans les pièces descriptives, règne à peu près sans mélange dans nombre de petits poèmes dirigés contre la corruption générale du monde et de l'Église, contre les femmes, contre les modes du jour, contre les abus de telle ou telle profession, par exemple celle des avocats, ou celle des musiciens (lesquels faisaient concurrence aux jongleurs à l'ancienne mode), contre les moines, ou contre telle personne particulière, dans tel cas particulier. La ville d'Arras, qui fut si agitée et en même

temps si littéraire, a été le foyer d'une guerre de pamphlets en vers; nous en avons conservé un choix qui remonte au milieu du XIIIe siècle.

148. Le plus célèbre et, en effet, le plus personnel des poètes satiriques est Rustebeuf. Peut-être est-il Champenois d'origine; mais nous le trouvons établi à Paris pendant les règnes de Louis IX et de Philippe III. Ce n'est pas que la partie satirique de son œuvre soit celle où il a mis le plus de son talent poétique : ce qui fait vraiment son originalité, ce sont les quelques pièces, uniques dans leur genre, où il se représente lui-même, avec ses misères de ménage, sans doute grossies, ses besoins, même ses vices, surtout son invincible passion pour les dés, qu'il peint en traits frappants; il a trouvé là des accents ou plaisants ou mélancoliques, une vérité ou une gaieté d'expression, une précision de réalisme, un tour familier et libre, qui font de ces petites pièces, vivement rythmées, de vrais médaillons à l'énergique relief. « L'espérance du lendemain, ce sont mes fêtes » : peut-on prêter une expression plus poétique à la tristesse d'un pauvre diable? Il s'en faut, malheureusement, que Rustebeuf ait toujours cette précision gracieuse. Il s'est essayé dans tous les genres, mettant son talent en coupe réglée, payé pour ses éloges ou pour ses blâmes, pour ses légendes pieuses rimées ou dramatisées, pour ses oraisons funèbres de grands personnages ou ses pièces de circonstance. Ses satires, toutefois, si quelques-unes

lui ont valu peut-être des subsides secrets, sont bien sorties de son cœur et représentent ses vrais sentiments. Il prit parti avec passion dans la lutte que l'Université soutint alors contre les moines mendiants; et ici, plus nettement encore que par le poème d'Henri d'Andeli, nous saisissons ce fait, que le public laïque s'intéresse à des débats qui se passent dans le monde des clercs. Rustebeuf paraît, comme Adam de la Halle et tant d'autres, avoir été un clerc manqué : au moins savait-il le latin, puisqu'il en a traduit, — fort médiocrement, — la *Vie de sainte Élisabeth;* il était resté attaché à ses maîtres de la Faculté des arts, et il prit leur parti avec ardeur. Ses poèmes, lancés dans la mêlée au moment des incidents de chaque jour, eurent l'honneur d'être condamnés par le pape. Ils furent ce que sont aujourd'hui des articles de journaux, avidement lus de ceux qui y trouvent, pour leurs convictions d'ordinaire irraisonnées, des arguments et des stimulants. Cette querelle où s'était engagé Rustebeuf, et qui se termina par la victoire des Mendiants, le rendit, pour longtemps du moins, hostile à ces intrus, particulièrement aux Dominicains; et comme tous les gens dévots, Louis IX en tête, étaient de leur parti, le poète de l'Université se moque des dévots, des « papelards », comme il dit, et n'épargne pas le roi lui-même : il a lancé plus d'un trait contre les manières et les préférences, trop monacales, à son goût, de saint Louis, et décoché aux « béguines », nouvellement introduites en France, et que le roi protégeait,

une épigramme qui est un pur chef-d'œuvre. Cette fois, la brièveté exigée de la forme l'a gardé de ces faiblesses et de ces fautes de goût, qui déparent ses meilleures poésies. Ainsi Rustebeuf commence cette guerre de l'esprit français contre l'hypocrisie et la fausse dévotion que va reprendre Jean de Meun, que poursuivront bien d'autres après eux, jusqu'à Molière, Voltaire et Courier, guerre où il est souvent bien difficile d'empêcher que la vraie piété ne se croie et même ne soit réellement atteinte des coups que l'on porte à sa copie. Chez Rustebeuf du moins la distinction est nette : la sincérité de sa foi ne fait pas doute : on le voit pousser à la croisade avec la même ardeur dont il invective les Jacobins; il rime avec autant de conviction un fableau où un Franciscain se conduit de façon abominable, et un autre où est rapporté, en faveur d'un moine pécheur, un des traits les plus naïfs de la miséricorde infinie de la Vierge. Malgré tout Rustebeuf reste, si on veut bien admettre l'anachronisme de ce mot, un « Gallican »; il ne ménage pas au pape les vérités, ou ce qu'il croit être des vérités, sans se donner, à ce qu'il semble, la peine de les critiquer lui-même bien soigneusement.

149. Un genre singulier d'œuvres didactiques, c'étaient celles qui enseignaient la « courtoisie ». Nous avons vu ce genre apparaître à l'époque précédente, maintenant il se développe; de nombreux petits poèmes y appartiennent; notons celui de Robert de Blois, sur les bonnes manières auxquelles doivent se

conformer les dames. Le petit poème de l'*Ordre de chevalerie* trace, dans un cadre fictif, le portrait idéal du chevalier. Baudouin de Condé et Jean son fils (XIIIe-XIVe s.), dans leurs *dits moraux*, ont les yeux fixés sur un idéal analogue. Ces enseignements sont d'une inspiration encore à demi religieuse; il en faut séparer nettement la didactique de l'amour mondain. Celle-ci, qui se règle sur un seul modèle, Ovide, a été inaugurée au XIIe siècle; André le Chapelain l'a codifiée; elle ne laisse pas de répandre, au XIIIe siècle encore, ses préceptes fort peu chrétiens. On traduit de nouveau l'*Art d'amour*, non sans d'inévitables altérations et interpolations; on compose de petites pièces où sont déduites les doctrines de l'amour courtois. Richard de Fournival, d'Arras (mort en 1260), eut la singulière idée, tout chanoine qu'il était, d'adapter à l'amour le *Bestiaire* qui avait servi jusque-là à des allégoriques mystiques : il s'est d'ailleurs tiré assez ingénieusement de ce jeu d'esprit; Nicole de Margival en a développé un seul motif, mais plus gauchement, dans la *Panthère d'amour*.

150. L'allégorie encore, mais une allégorie tirée de moins loin, et jointe à cette personnification morale dont la tradition remonte à la *Psychomachie* de Prudence, fournit le procédé constant du *Roman de la Rose*. On sait que le premier auteur de ce poème fameux est un jeune clerc de l'Orléanais, Guillaume de Lorris; il l'écrivit vers 1237, mais la mort l'empêcha de le terminer. Le *Roman de la Rose* est un

« art d'amour » mis en action et enfermé dans le cadre d'un songe (ce cadre est emprunté de l'antiquité : *Le Songe de Scipion*, donné comme de Macrobe, est cité au début). Amant, à vingt ans, un jour de mai, pénètre dans le jardin d'Amour : il y voit une rose et veut la cueillir; Bel Accueil le laisse approcher d'elle, mais Danger (la résistance de la femme), aidé de Male Bouche (la médisance et la crainte que la médisance inspire), Honte et Peur le repoussent. Raison essaie en vain de le persuader de renoncer à son entreprise. Ami, au contraire, à qui il se confie, l'engage à renouveler sa tentative, et Vénus, approchant son brandon de Bel Accueil pendant que Danger s'est endormi, le décide presque à laisser Amant cueillir la rose. Mais Male Bouche a prévenu Jalousie, qui gourmande Honte et Peur; elles réveillent Danger, on chasse Amant, et Jalousie enferme Bel Accueil dans une tour où une vieille est chargée de le surveiller. Amant exhale sa douleur dans un monologue, au milieu duquel le poème s'arrête.

Le plan de ce poème est à la fois facile à comprendre dans l'ensemble, et fort compliqué si l'on passe à l'analyse des éléments, lesquels sont hétérogènes et assez mal rajustés : des personnages humains — Amant, Ami, la vieille — conduisent, avec des dieux mythologiques — Amour, Vénus — et des personnifications purement philosophiques, une action dont le centre est une allégorie, la rose. La rose même est le symbole de la femme aimée, mais uniquement en tant qu'elle est le but du désir; ses perfec-

tions — beauté, courtoisie, etc. — sont représentées par les flèches qu'Amour lance à Amant; ses dispositions morales, — inclination, refus, crainte, pudeur, — le sont par des personnages qui agissent non en elle, mais autour d'elle. De là cette singularité, que c'est Bel Accueil, personnage masculin, qui s'entretient toujours avec Amant, et qu'on enferme dans la tour et que la vieille morigène. Cette personnification, non plus des qualités, faiblesses ou penchants de l'humanité en général, mais des dispositions momentanées d'un individu, est de l'invention de Guillaume de Lorris. Elle est plus subtile qu'heureuse. Elle a donné naissance, pendant plus de deux siècles, à un genre de littérature complètement faux, où l'observation psychologique des sentiments amoureux, que Chrétien de Troies et son école avaient souvent si bien mise en œuvre, est remplacée par les éternels combats entre Danger et Bel Accueil, par l'invocation de Franchise et de Pitié contre Honte et Peur, etc. Cette mythologie d'un nouveau genre dispensait les poètes d'observer et presque de penser; en ayant l'air d'interpréter la réalité, elle la masquait. Elle a été funeste à la poésie française. Mais Guillaume n'est pas tout à fait responsable des conséquences qu'a produites le succès de son poème : il ne visait pas à fournir à toute poésie d'amour un cadre conventionnel et fixe; il a simplement voulu exprimer son propre rêve d'amour. Il s'est amusé à le construire avec des données prises de toutes parts, dans Ovide et ses imitateurs, dans la poésie allégorique anté-

rieure, dans les poèmes latins et français qui avaient mis en scène des abstractions personnifiées. Voulant raconter une action suivie, — la façon dont un amour naît et se développe, avec les obstacles qu'il lui faut surmonter avant d'atteindre son but, — il a créé ces personnifications nouvelles, qui étaient nécessaires à la marche de son petit drame : il n'en pouvait prévoir le dangereux retentissement.

Guillaume écrit pour les cercles raffinés; il ne loue que l'amour délicat et sincère; malgré ce que son thème a de scabreux, il ne tombe jamais dans la grossièreté. Il se rattache encore à l'école de l'âge précédent : il fait donner à Amant, par Amour, des « commandements » qui rappellent ceux d'André le Chapelain, à côté de préceptes de bonne tenue pris dans Ovide. Toutefois ce n'est plus ici l'amour courtois dans sa rigueur : la femme n'est plus élevée au-dessus de l'homme comme chez les troubadours et dans le *Lancelot;* elle est avant tout un objet désirable; Guillaume de Lorris tire son inspiration d'Ovide surtout, puis du poème latin médiéval de *Pamphile*, où un jeune homme arrive à séduire une jeune fille. L'esprit que manifeste son poème est l'esprit des clercs, — qui, au moyen âge, étaient les amoureux par excellence, — et cet esprit s'oppose nettement à celui des grandes dames, qui inspira les poètes courtois. Au reste Guillaume est un écrivain de talent; ses vers sont faciles, clairs, expressifs souvent, et ses peintures, spécialement, offrent quelques morceaux qui sont parmi les meilleurs de notre ancienne poésie.

151. Son œuvre inachevée fut reprise, vers 1278, par un autre clerc orléanais, Jean Clopinel, de Meun, qui était venu étudier à Paris. On ne peut imaginer deux esprits plus opposés que ces deux auteurs, deux livres plus différents, sous l'apparente ressemblance que leur donne l'identité de la forme, que les deux parties du *Roman de la Rose*. Aux 4000 vers de Guillaume, qui n'en aurait guère sans doute ajouté qu'un ou deux milliers, Jean de Meun en coud plus de 18000, écrits avec une verve parfois énergique, mais aussi, fort souvent, avec une rapidité qui ne se garde ni de la prolixité ni de la platitude. Tandis que Guillaume suivait avec soin un plan bien combiné, Jean se livre à toutes les digressions qui lui passent par la tête. Le sujet du poème, la conquête de la rose par Amant, n'est plus qu'un accessoire souvent perdu de vue. Amant lui-même, au lieu de souffrir et d'agir, n'est plus que l'auditeur bénévole d'interminables discours que lui adressent Raison, Ami, Faux-Semblant. Ces hors-d'œuvre sont didactiques; on y retrouverait toute une encyclopédie en désordre, puisée aux sources les plus diverses, unifiée pourtant par l'esprit de l'encyclopédiste, esprit hardi, cynique, nullement religieux, éminemment bourgeois, et par endroits tout à fait moderne. Le centre du livre est formé par le long discours de la vieille, — qu'Amant a achetée, — à Bel Accueil, vrai cours de « morale lubrique », emprunté pour une part à une élégie d'Ovide, mais enrichi de maints détails originaux, réalistes et d'un crayon vigoureux. Cette intercalation étrange, qui fait

disparate avec l'œuvre aimable et courtoise du premier auteur, est empreinte d'un mépris profond pour les femmes; on y trouve ramassées toutes les injures à leur adresse, spécialité de toute une branche de notre vieille littérature. Le naturalisme qui se montre en cent endroits fort grossier, apparaît encore, mais avec une certaine grandeur, dans l'épisode où Nature se confesse à son prêtre Genius et se plaint de l'homme qui, seul dans le monde, ne lui obéit pas avec docilité. Ici l'auteur se déchaîne contre le célibat, même ecclésiastique; il s'inspire d'un poète latin de la fin du XIIe siècle, Alain de Lille; mais celui-ci n'avait pas osé de si rudes attaques. Jean de Meun fait plutôt, en cet endroit et ailleurs, penser à Rabelais. Non moins hardi, dans un autre sens, est l'épisode de Faux-Semblant, personnification de l'hypocrisie, qu'Amour, malgré son mépris, emploie utilement à étrangler Male Bouche : le discours dans lequel Faux-Semblant dévoile ses moyens d'action et le secret de sa puissance est une attaque d'une extrême violence contre les Ordres mendiants, en particulier les Dominicains. Parmi les reproches lancés contre ceux-ci figure encore l'ancien grief de leur conduite envers Guillaume de Saint-Amour : on voit que l'esprit qui avait animé Rustebeuf persistait dans l'Université de Paris. Enfin, après tant de dissertations, de satires, de railleries et de grossièretés, Amour, en tête de tous ses vassaux, donne l'assaut à la tour, où Vénus lance son brandon : Danger, Honte et Peur s'enfuient, et Bel Accueil laisse Amant cueillir la rose.

152. L'œuvre disparate de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun obtint de bonne heure un succès immense; la première partie surtout dans le monde élégant, la seconde surtout dans le monde bourgeois et universitaire. En même temps, la partie de Jean de Meun — car celle de Guillaume de Lorris était inoffensive — fut vivement attaquée, comme immorale et corruptrice; mais elle trouva des défenseurs. Au commencement du XVe siècle encore, une vive polémique sur ce sujet mettra aux prises Gerson et Christine de Pisan d'une part, de l'autre des docteurs et des magistrats de haut rang. Dès que l'imprimerie fut introduite, le *Roman de la Rose* fut publié, à plusieurs reprises, et sous François Ier Marot en donna une édition rajeunie pour le langage, ce qui permit au XVIe siècle, et encore au XVIIe, d'y avoir accès et d'y prendre plaisir. Ainsi le *Roman de la Rose* est resté l'œuvre du moyen âge la plus connue, du moins de nom; et en effet ce poème fameux est hors de pair, sinon par une valeur poétique de premier ordre, du moins par l'importance historique. Dans la première partie, c'est l'aimable fleur et comme le couronnement de la poésie artiste des clercs de l'époque aristocratique et courtoise; dans la seconde, c'est l'inauguration de la littérature des clercs de l'époque bourgeoise et raisonneuse. On a cru longtemps, — et c'était une grave erreur, — que le *Roman de la Rose* ouvre la littérature française : il en ouvre en réalité une période, mais il en clôt une autre. Le rêve spontané, inconscient, presque enfantin, du moyen âge est fini,

ou ne reparaîtra plus que par fugitives intermittences : la littérature moderne, dont la pensée philosophique et la connaissance de l'antiquité sont les principes, est inaugurée.

153. La place que nous allons faire à la poésie dramatique, dans la production littéraire du XIIIe siècle, n'a malheureusement aucune proportion à celle qu'elle a réellement tenue. C'est qu'il nous en reste fort peu de chose. Le drame religieux y est à peine représenté, et pourtant plusieurs témoignages nous prouvent que des « jeux » liturgiques et des « miracles » étaient souvent donnés tant en Angleterre qu'en France. Il ne nous est arrivé qu'un échantillon de chacun de ces deux genres : une *Résurrection* anglo-normande, *jeu liturgique* dont l'intérêt consiste surtout en ceci, que le dialogue est intercalé dans une exposition du « meneur du jeu »; nous n'y pouvons joindre qu'un court fragment d'un mystère de Noël limousin; le genre du *miracle* n'est plus représenté que par une production extrêmement faible : le miracle de *Théophile*, de Rustebeuf, dont l'action est fournie par une légende byzantine très répandue au moyen âge : c'est probablement la plus ancienne forme qu'ait revêtue le thème, si exploité depuis, d'un pacte conclu avec le diable.

154. Du théâtre profane, en revanche, il nous est resté deux œuvres tout à fait originales ; les deux sont d'un même auteur : Adam de la Halle, clerc d'Arras,

devenu mondain, emmené par Charles d'Anjou à Naples, et qui y mourut. La première de ces œuvres, le *Jeu Adam*, est une pièce étrange, sans analogue dans aucune littérature; l'autre titre qu'on lui a donné, *Jeu de la Feuillie*, indique qu'elle faisait partie de ces divertissements qui se donnaient, au mois de mai, sur des estrades construites en plein air et encadrées de feuillage. Par certains côtés, elle annonce les *soties* du xve siècle; mais elle en diffère par son réalisme direct, et surtout par son caractère tout personnel. Le poète s'est mis lui-même en scène, et il jouait certainement son propre rôle : on le voit se demandant avec perplexité s'il restera à Arras auprès de la femme qu'il vient d'épouser, où s'il s'en ira poursuivre ses études à Paris; son père, qui se fait prier pour lui donner l'argent nécessaire au voyage, ses voisins, ses compagnons, les bourgeois de la ville, figurent tour à tour, pour être criblés de railleries satiriques. Le tout est encadré dans l'amusante peinture d'une assemblée de foire, où un moine exhibe des reliques, où un « physicien » dit la bonne aventure et s'essaie à guérir un fou qui dit mille sottises; le tout se conclut par une longue scène de taverne qui rappelle celle du *Jeu de saint Nicolas*, de Jean Bodel : le moine, à la fin, est victime d'une joyeuse escroquerie. Au milieu de ce tableau flamand aux couleurs crues s'offre à l'improviste une scène fantastique : trois fées paraissent, — les trois fées qui, dans la croyance populaire, présidaient aux destinées des hommes; elles annoncent qu'Adam s'oubliera dans les

bras de sa femme et n'ira pas à Paris. C'est merveille que nous ayons conservé un ouvrage qui soit à ce point de circonstance; il faut attribuer cette heureuse chance à la célébrité qu'Adam s'était acquise en d'autres genres, et au soin qu'il prit sans doute de recueillir lui-même ses œuvres. Il est probable que beaucoup d'autres « jeux » du même genre accompagnaient les fêtes populaires, du moins à Arras, ville où la poésie, nous l'avons vu, courait les rues; mais aucun n'aura sans doute approché du *Jeu Adam* par la verve hardie, le style dru et cet étonnant mélange de fantaisie et de cynisme qui a, dès longtemps, fait songer à Aristophane.

155. L'autre pièce d'Adam est d'un tout autre genre. Le *Jeu de Robin et Marion* est une pastourelle agrandie, où sont fondus les deux thèmes habituels des pastourelles, l'essai de séduction (ici manqué) d'une bergère par un chevalier, et la peinture, légèrement idéalisée, de la vie des bergers et de leurs jeux, le tout relié et attendri par l'amour innocent, simple et fidèle de Robin et de Marion. Ces deux personnages étaient déjà deux types consacrés; dans leur bouche sont mis des fragments des pastourelles à la mode, ou des refrains, ou des vers d'un autre genre (par exemple un vers d'*Audigier*); ainsi le chant se mêle au dialogue parlé, et le jeu se termine par une *tresque* (farandole), que mène Robin, entraînant avec lui tous les personnages. — Cette œuvre gracieuse paraît avoir été composée à Naples vers 1280; elle fut

apportée à Arras après la mort du poète, et pour la jouer on la fit précéder d'un prologue dialogué : le *Jeu du Pèlerin*, d'ailleurs médiocre et grossier, mais d'où l'on peut extraire quelques renseignements sur la personne d'Adam. Ce fait est curieux, et fait voir combien le goût du théâtre profane était alors répandu.

156. Signalons enfin la première trace d'un genre destiné à une fécondité singulière. La plus ancienne farce connue est de ce temps; nous l'avons conservée par grand hasard, et pendant longtemps encore cet échantillon restera isolé. La *farce* (*farsa* « farciture »), était d'abord un petit intermède qu'on jouait dans les intervalles de repos des mystères. Celle que nous avons, incomplète de la fin, a été jouée à Tournai en 1277 : c'est la mise en scène, cruellement gaie, de deux méchants tours joués à un aveugle par un « garçon » qui s'offre à le guider; le premier de ces tours pendables se retrouvera dans les *Fourberies de Scapin*, le second dans *Lazarille de Tormes*. L'aveugle, pour attendrir les gens, chante une chanson en l'honneur de Charles d'Anjou, qui faisait alors la guerre aux partisans de Manfred : curieux et lointain écho des préoccupations politiques du jour. Tel qu'il est, ce spécimen unique nous fait apprécier le dommage d'avoir perdu tout le reste.

157. Avec les pièces qui sont proprement de théâtre, on en peut ranger quelques autres, où le dialogue tient une grande place, mais qui, très probablement,

ne furent pas récitées sur une scène par des personnages; c'étaient sans doute les jongleurs qui les débitaient dans les assemblées où ils étaient admis. Souvent les dialogues y sont reliés par un récit : tel est déjà *Aucassin et Nicolette;* tel est encore *Courtois d'Arras*, très curieuse adaptation de l'histoire de l'enfant prodigue aux mœurs et au décor du XIIIe siècle. Il faut y joindre les « débats »; par exemple celui où deux jongleurs font assaut de vanteries et s'accusent réciproquement d'ignorance, ou encore celui où Pierre de la Broce, le célèbre favori de Philippe III, dispute devant Raison contre Fortune. — Le monologue aussi, qui foisonnera au XVe siècle, apparaît dès le XIIIe. Ainsi l'on trouve alors, en provençal, la plus ancienne forme d'un thème souvent repris plus tard, celui de l'homme bon à tout faire. Au même genre appartient le *Dit de l'Herberie*, de Rustebeuf (en prose et en vers), que nous avons cité déjà; certainement ce petit poème si vif était fait pour être dit en public.

VI

PÉRIODE DE LA GUERRE DE CENT ANS

(1328-1436)

L'état de guerre. Décadence (158-159). — *Fin de la poésie médiévale. Roman en prose :* Perceforest (160-162). — *Directions nouvelles. Ouvrages moralisants et techniques* (163-165). — *Satire* (166). — *Poésie lyrique renouvelée : la Ballade et le Rondeau. Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps, Froissart, Christine de Pisan, Alain Chartier, Charles d'Orléans* (167-174). — *L'Histoire. Jean le Bel; Jean Froissart; Christine de Pisan* (175-178). — *Théâtre religieux. Confréries de la Passion. Les Miracles de Notre-Dame* (179-180).

158. On peut circonscrire la période suivante en la terminant à la reprise de Paris par Charles VII; la guerre de Cent ans la remplit presque tout entière : elle en voit le commencement et presque la fin. C'est un temps de dure épreuve pour le royaume de France.

L'interminable guerre anglaise arrête tous les progrès de l'organisation et de la civilisation même; le royaume est ébranlé par des désastres, et en même temps par des troubles presque constants. Cependant le calme se fait par intervalles, et aussitôt les blessures se cicatrisent, le pays donne les marques d'une merveilleuse vitalité; ainsi sous Charles V et dans les premières années de Charles VI. Mais ces accalmies durent peu; dans les agitations et l'incertitude des guerres, menées par des bandes indisciplinées, aussi redoutables amies qu'ennemies, il reste peu de place pour l'activité littéraire. Celle-ci ne persiste que dans certaines provinces plus épargnées, dans quelques villes protégées par leurs murailles, à la cour de quelques princes qui trouvent moyen, dans la détresse générale, de déployer une magnificence supérieure à tout ce qu'avaient connu les âges précédents. Notons que l'équilibre de la France politique oscille et se déplace; le Dauphiné, la Provence (indirectement et par influence), d'autres territoires encore sont réunis au royaume, tandis que le traité de Brétigny en a séparé, momentanément, tout l'ouest et le Languedoc, sans parler de la Guyenne. A un moment même, le vrai roi de France est le roi d'Angleterre, qui possède Paris où l'Université lui est acquise, alors que le « roi de Bourges » n'est plus reconnu que dans une faible partie de ses domaines. Le sentiment national, entre les prétentions rivales du roi de France, du roi de Navarre et du roi d'Angleterre, est dérouté; d'autant plus que le duc de

Bourgogne, qui possède presque tout l'est et le nord de la France, fait cause commune avec le roi anglais. Mais, malgré tout, ce sentiment n'est jamais complètement aboli : Charles V et Du Guesclin l'ont fortement ranimé, et c'est un fait significatif, qu'il n'y a guère, en français, de littérature au service du roi anglais. Au contraire nous trouverons chez nos écrivains de belles manifestations de dévouement et d'espérance patriotique; Jeanne d'Arc suffit d'ailleurs à témoigner que la vieille France n'est pas morte.

L'aristocratie guerrière se transforme; elle se groupe et de plus en plus s'ordonne sous la direction de quelques grands feudataires : les petites cours seigneuriales de jadis ont disparu; la littérature ne trouve plus de protecteurs que chez les rois ou les princes. Dans leurs cours fleurira encore une nouvelle poésie lyrique où, comme au XIIe siècle, les grands seigneurs se piqueront de rivaliser avec les versificateurs professionnels. Les villes, quand la guerre les laissera s'occuper d'autre chose que de leur défense, continueront, dans le nord-est, leurs traditions de poésie bourgeoise, abriteront les derniers essais de poésie épique, et deviendront les foyers d'une production dramatique, destinée à se développer grandement plus tard. Le monde religieux latinisant tombe dans une grande décadence, que précipite encore le grand schisme, ouvert en 1378; l'Université de Paris ne fait plus guère que ressasser les doctrines établies au XIIIe siècle; la poésie latine a cessé à peu près d'exister sous les formes qu'elle

avait revêtues : rythmique et métrique; en prose, à part quelques ouvrages historiques estimables, il ne se produit plus guère que des compilations. Cependant quelques grands noms dominent encore : entre tous, ceux de Gerson et de Nicolas de Clamenges.

159. La littérature française, dans ces tristes conditions, ne réagit pas contre l'affaiblissement où elle était tombée dès la fin de la période précédente : de plus en plus elle s'y laisse aller. Presque tous les genres qui, au XIIe siècle, l'avaient dotée d'un tel éclat et d'un si prodigieux ascendant sur les littératures voisines, s'éteignent l'un après l'autre; ceux qu'elle crée ou qu'elle développe n'ont ni l'originalité ni l'attrait des anciens. Aussi l'influence de l'art français sur celui des autres peuples, sans s'effacer tout à fait, va-t-elle en décroissant; c'est en Italie qu'est né et que maintenant se fortifie chaque jour un art nouveau, auquel l'imitation de l'antiquité, plus largement connue et surtout mieux comprise, va fournir une substance et imposer une empreinte : cet art néo-latin, ou classique, sera le point de départ de toutes les littératures modernes.

En même temps, la condition des auteurs change; ils deviennent de plus en plus des « hommes de lettres » au sens moderne du mot; la plupart sont des clercs, au moins par l'instruction qu'ils ont reçue. Il n'y a plus d'œuvres anonymes, sauf celles dont l'auteur a jugé habile ou prudent de cacher son nom, et les derniers regains de la vieille poésie

épique. Les écrivains travaillent en général pour des rois et des princes, et ceux-ci encouragent, suivant leurs goûts, la littérature galante ou la littérature instructive. C'est celle-ci surtout qui fleurit, principalement sous forme de traductions. Il serait oiseux d'énumérer les traductions d'ouvrages latins (ou même d'ouvrages grecs à travers un intermédiaire latin), qui furent exécutées alors, particulièrement à l'instigation de Charles V : elles ne sont intéressantes aujourd'hui qu'à titre de faits historiques, parce qu'elles marquent, par leur existence seule, leur nombre et leur propagation, la direction de l'esprit du siècle. Ce qui domine, en effet, dans le public de ce temps, c'est le goût de s'instruire; nous le verrons manifesté de toutes parts, et les écrivains le satisfont comme ils peuvent, sous de multiples formes.

160. L'épopée, nous l'avons dit, se mourait déjà à la fin du XIIIe siècle : dans le XIVe, elle achève de s'épuiser. On fait encore des renouvellements interminables des anciennes chansons, ou des imitations, ou des suites; mais ces poèmes, écrits avec une platitude et une prolixité rebutantes, ne retiennent plus que de pâles reflets de l'ancienne splendeur. Il faut cependant signaler à part un remaniement, composé en Flandre au milieu du XIVe siècle; plusieurs auteurs y ont coopéré, refondant les chansons anciennes sur la première croisade et y ajoutant des suites; l'une au moins de ces suites, *Baudouin de Sebourg*, est une

sorte d'épopée héroï-comique, très amusante en dépit de ses longueurs, pleine de gaieté, de fantaisie, d'une verve toute bourgeoise et triviale. Le poème de *Hugues Capet* est de la même date et à peu près de la même veine. Un phénomène assez curieux est l'essai, fait à plusieurs reprises, de donner au récit de faits contemporains la forme traditionnelle des chansons de geste; on peut l'étudier dans les poèmes sur le *Combat des Trente* (1351), sur *Bertrand Du Guesclin*, dont l'auteur est Cuvelier, et dans la *Geste des Bourguignons* : ce dernier poème, d'une inspiration fortement hostile à la France, fut composé en Flandre vers 1411. C'est la toute dernière production de notre vieille poésie épique.

161. Les romans bretons en vers semblaient avoir terminé leur carrière à la fin du XIIIe siècle. Le *Méliador* de Froissart est un véritable anachronisme; aussi la diffusion en fut-elle restreinte aux cercles princiers pour lesquels spécialement l'écrivain l'avait composé. Froissart lui-même est le seul auteur qui en parle, et le texte n'en a été retrouvé que tout récemment (ou, plus précisément, un fragment de la première rédaction et la seconde presque en entier). Dans son récit, l'auteur a inséré un grand nombre de pièces lyriques composées par le duc Wenceslas de Brabant (mort en 1383). C'est une œuvre longue, et en général assez fastidieuse; les caractères y sont d'une convention fort banale; mais la composition ne manque pas d'adresse; quelques inventions ingénieuses, quel-

ques peintures brillantes, un style monotone, limpide et coulant, en font une lecture supportable. Au reste le *Méliador* ne se rattache au cycle d'Arthur que par un lien fort vague. Le roman breton en prose produit encore à cette date une œuvre assez originale et amusante, dont le héros, *Isaïe le Triste*, est supposé fils de Tristan et d'Iseut; on retrouve en sa compagnie, sous un travestissement bizarre, le petit roi de féerie que nous avait présenté *Huon de Bordeaux*.

Il faut dire ici quelques mots du plus long roman en prose qui existe, le *Perceforest*. Les aventures qui en font le tissu sont supposées s'être passées en Angleterre, mais longtemps avant Arthur, et l'auteur les rattache aux derniers poèmes sur Alexandre. Cette œuvre énorme, qui fut composée vers 1330, au moment où la guerre de Cent ans allait s'ouvrir, nous offre du monde chevaleresque un tableau idéal, où la magnificence, la courtoisie, la prouesse, l'esprit d'aventure, la galanterie suggèrent et ornent d'innombrables épisodes, plus riches de détails décoratifs que de véritable invention. Le *Perceforest* paraît avoir excité les imaginations et fixé une mode qui régna longtemps dans les hautes classes : plusieurs fois copié au XVe siècle, nonobstant sa décourageante longueur, on l'imprima au XVIe, et c'est de là, principalement, que les modernes ont tiré l'image romanesque et inexacte qu'ils se sont faite de l'ancienne chevalerie.

162. Le roman d'aventure en vers n'est représenté

que par le très médiocre poème d'un Poitevin nommé Coudrette, sur *Mélusine;* Coudrette n'a d'ailleurs fait qu'abréger en rimes le roman en prose de Jean d'Arras, dont l'œuvre, traduite en toutes les langues, a fait la popularité de cette vieille légende celtique de Mélusine, qu'on avait rattachée à la généalogie des Lusignan. Il suffit de mentionner le roman de *Pontus et Sidoine*, dû peut-être au chevalier Landri de la Tour Landri; c'est une adaptation, probablement indirecte, de l'ancien poème de *Horn*.

Quant aux fableaux, la production en a tout à fait cessé. Désormais on ne rencontre plus de narrations courtes et d'une forme analogue, que celles qui sont insérées dans des œuvres moralisantes ou satiriques tantôt en vers, — telle la traduction française, par Jean Le Fèvre, du fameux *Matheolus* latin, tel encore le *Miroir de l'Homme* écrit en français par l'Anglais Gower; — tantôt en prose, comme le livre didactique du chevalier de la Tour Landri, la compilation populaire du *Ci nous dit*, etc.

163. Venons-en à ces œuvres moralisantes elles-mêmes : la littérature didactique, en effet, surabonde au XIVe siècle et au commencement du XVe; dans cette production trop foisonnante se rencontrent pourtant quelques œuvres d'un intérêt réel. Ce ne sont pas toujours les plus célèbres. Ainsi le succès, mais le succès seul, désigne à notre choix les trois longs poèmes du moine Guillaume de Digulleville (en Normandie) : le *Pèlerinage de la vie humaine* (écrit en

1331, refait vers 1350), le *Pèlerinage de l'âme* (1335), le *Pèlerinage de Jésus-Christ* (1358). Ces ouvrages vertueux furent écrits, du moins le premier, pour réagir contre le *Roman de la Rose;* l'auteur a cru habile d'emprunter le système des personnifications, au poème en vogue qu'il voulait supplanter, tandis qu'il a demandé son cadre aux anciennes *Voies d'Enfer* ou *de Paradis*. Cette œuvre prolixe eut un long succès, même hors de France; on y trouvait à s'édifier; pour nous, l'intérêt en a disparu, la peinture des passions et des vices y étant trop générale et convenue. Beaucoup plus attrayantes sont les œuvres du bon chanoine tournaisien Gilles le Muisit (au milieu du XIVe siècle), également édifiantes, mais relevées de traits précis et empreintes d'une candeur charmante; l'auteur est grand admirateur du Reclus de Molliens; mais, heureusement, il n'a pris ni son style maniéré ni sa fastidieuse strophe de 12 vers sur deux rimes. Nous retrouvons, au contraire, cette strophe de rimeur virtuose chez l'Anglais Gower; il l'a adoptée pour son poème intitulé *Miroir de l'Homme*, où, parmi plus de 30 000 vers, quelques morceaux satiriques assez intéressants tranchent sur un fond parfaitement banal. Gower, qui fut plus heureux dans ses ballades, et surtout dans ses œuvres anglaises, est le dernier représentant de la poésie anglo-normande; il est à noter que son français n'est mêlé que de très peu d'anglo-normanismes : il l'avait sûrement appris ou perfectionné en France.

Les ouvrages que nous venons de rappeler sont

d'inspiration religieuse; il en est d'autres du même temps où domine la morale simplement humaine, associée d'ailleurs toujours aux enseignements chrétiens. Le plus intéressant des livres de ce genre est le *Ménager de Paris*, qu'un bon bourgeois écrivit pour guider dans la vie, quand il ne serait plus là, sa femme beaucoup plus jeune que lui : à côté de conseils naïfs et touchants, on y trouve toute une petite encyclopédie ménagère, fort précieuse pour l'histoire de la vie privée. Au même genre appartient encore, — moins les préceptes pratiques d'économie domestique, — le livre que Landri de la Tour Landri (en Anjou) écrivit vers 1425 pour l'instruction de ses filles, — il en avait écrit un autre, pour l'instruction de ses fils; mais nous ne l'avons plus. — La Tour Landri fait à ses filles des recommandations détaillées sur la façon de se conduire dans le monde, et leur raconte des « exemples » dont la singulière crudité a lieu de surprendre; on y voit quelle grossièreté régnait encore sous l'apparente courtoisie, et bizarrement s'alliait à une doctrine tout ascétique. Ce livre est un précieux document sur la société du XIVe siècle. Comme le *Ménager de Paris*, d'ailleurs, la Tour Landri insiste sur la subordination absolue où doit se tenir la femme.

164. Les ouvrages de pur enseignement technique appartiennent à peine à la littérature; mais il est bon de noter qu'ils se multiplient alors, deviennent plus précis et plus détaillés, pour répondre à un besoin

d'instruction plus généralement ressenti. Beaucoup ne sont que des traductions; quelques-uns pourtant sont tirés immédiatement de la réalité contemporaine : tels sont deux grands ouvrages sur la chasse; l'un, *Le Roi Modus et la Reine Ratio*, est bizarrement encadré dans la forme, alors en vogue, d'un songe, et surchargé de personnifications inutiles; l'autre est l'œuvre d'un des plus grands princes du temps, le comte de Foix Gaston Phébus, qui l'a écrit en français, bien que son langage naturel fût le gascon. De même, Honoré Bonet, prieur de Salon, dans les Alpes, écrit en français et non en provençal son *Arbre des batailles*, traité de la guerre chevaleresque. Ce fait est significatif : l'activité intellectuelle du midi, étouffée depuis plus d'un siècle, se réveille, accepte de revêtir la forme française, et bientôt va se mêler, dans une proportion croissante, à notre production littéraire française. Il faut citer ici deux œuvres de véritable science : le *Traité des Monnaies* et le livre *Des divinations* de Nicole Oresme, l'ami de Charles V, le traducteur d'Aristote; l'un de ces livres est le premier essai d'économie politique que nous ayons, le second est une réfutation des vaines croyances astrologiques. Beaucoup plus humble, mais curieux par le seul fait de son existence et par les détails précis qui s'y trouvent conservés, est le *Livre de Cuisine* de Taillevent, le cuisinier de Charles V, dont la faveur s'est soutenue jusqu'au XVIIe siècle.

Enfin, pour la première fois dans la France du nord, l'art de composer en vers est enseigné, — il est

vrai, d'une façon rudimentaire encore, — par Eustache Deschamps. « Dans la France du nord », disons-nous, car dès le premier tiers du XIVe siècle *la gaie science*, héritière bourgeoise de l'art noble des troubadours, avait été codifiée tout au long à Toulouse, en langue provençale, et dans cette « gaie science » les braves fondateurs des « jeux floraux » faisaient rentrer la grammaire, la rhétorique et la poétique. Cependant cet essai de maintien ou de restauration du provençal comme langue littéraire ne devait obtenir qu'un succès tout local et encore de peu de durée.

165. Nous avons dit que le *Traité des Monnaies* d'Oresme est une première ébauche d'économie politique : la politique pure est traitée aussi dans des ouvrages qui ne sont pas négligeables : ainsi l'*Apparition de Jean de Meun*, d'Honoré Bonet; ainsi le *Songe du vieil pèlerin*, de Philippe de Maisières, où le lecteur devait trouver, — pierre philosophale poursuivie alors par nombre d'alchimistes, — le moyen de recouvrer la Terre Sainte; ainsi encore le *Songe du Verger*, d'un auteur inconnu, où sont discutés, non sans vigueur, les droits respectifs du pouvoir spirituel et du pouvoir temporel. Ces divers traités de politique témoignent tous de la tyrannie de la mode : si pratique et si sérieux que soit l'objet de leur spéculation, les auteurs se croient obligés d'enclore leurs idées ou enseignements dans le cadre du *Roman de la Rose*.

Le grand schisme, qui remua si profondément le

monde universitaire et clérical, donna lieu à maints écrits en prose et en vers, dont aucun n'a de valeur littéraire. Au contraire, parmi ceux qu'inspira la terrible guerre qui désolait la France, il en est qui s'élèvent au niveau de l'œuvre d'art, il en est au moins un, le *Quadriloge invectif* d'Alain Chartier. Ici encore la pensée de l'auteur a recours, pour s'exprimer, à des personnages irréels apparus en songe; elle a su toutefois, par leur bouche, se traduire avec énergie, avec une éloquence un peu pénible, mais par endoits admirable. Alain Chartier était nourri de la lecture des prosateurs latins; il s'est efforcé de donner à la prose française l'ampleur, la gravité et l'éclat qu'il admirait dans leurs écrits. Son œuvre est inspirée par un amour ardent de la France et une profonde compassion pour les maux dont elle souffre. Après qu'on a entendu « France » se lamenter longuement, Noblesse, Clergé, Peuple, viennent tour à tour faire leurs doléances et s'adresser de mutuels reproches. Le discours de Peuple, victime résignée, mais enfin épuisée des fureurs ou des défaillances des deux autres, contient des morceaux qui communiquent au lecteur, aujourd'hui encore, une émotion dont l'occasion est rare dans les œuvres de ce temps, cela suffit à justifier le nom de « père de l'éloquence française » que le XVIIe siècle donna à Chartier.

166. La satire, avec Jean de Meun, s'est faite universelle : par devant un public illimité elle s'est attaquée à la société tout entière. Cette tradition se con-

tinue, quoique avec un éclat moindre, au XIVe siècle. Ainsi dans l'œuvre curieuse du moine Jean Durpain, appelée, on ne sait pourquoi, le *Livre de Mandevie*, toutes les classes de la société sont passées en revue, et tour à tour blasonnées avec une verve souvent grossière. La satire contre les femmes semblait avoir atteint son paroxysme dans le *Roman de la Rose;* à la fin du XIIIe siècle, elle faisait encore l'objet d'un poème latin fameux, le *Liber infortunii*, appelé plus souvent *Matheolus* : l'auteur, un certain Mathieu, né à Boulogne et archidiacre de Thérouanne, était devenu *bigame*, c'est-à-dire avait épousé une veuve, et par ce mariage avait perdu les plus importants privilèges de la « clergie », sans d'ailleurs trouver le bonheur domestique; il se vengea en attaquant le mariage lui-même avec une violence bizarre et incroyablement cynique. Jean le Fèvre traduisit ce *Matheolus* en vers français plus clairs que les vers latins de l'original, et sous cette version vulgaire la satire du clerc misogyne obtint et garda longtemps beaucoup de lecteurs. On en peut rapprocher le *Miroir de mariage*, qu'Eustache Deschamps achevait de compiler péniblement, lorsqu'il mourut : ce n'est qu'un débat scolastique fort ennuyeux, égayé faiblement, çà et là, par quelques scènes de mœurs. Mais ces attaques contre le mariage et les femmes provoquèrent des réponses. Le Fèvre lui-même, effrayé de son succès, écrivit le *Rebours de Matheolus*, et la brave Christine de Pisan s'attaqua directement, malgré les clameurs, au *Roman de la Rose* lui-même; dans la *Cité des Dames*, elle

exposa aux femmes leurs devoirs et aussi leurs droits.

167. La poésie lyrique du vrai moyen âge s'était à peu près éteinte, nous l'avons dit, à la fin du XIIIe siècle, réfugiée seulement dans quelques *puis* de villes artésiennes et flamandes. Pour renaître, la poésie lyrique abandonna une partie du fonds même qui l'avait jadis constituée. Sans doute l'amour continua d'en faire le sujet principal, — bien que la morale, la satire, la politique s'y joignent dans une forte proportion; — mais l'amour ne fut plus soumis à des règles fixes; les éternelles plaintes des amants, et surtout leurs insupportables plaintes contre les médisants, disparurent. Mais ce fut surtout la forme qui se modifia du tout au tout : tandis que l'ancienne école voulait que le poète inventât pour chaque pièce une strophe construite spécialement, la nouvelle n'employa que des formes stables, et ces formes, — en mettant à part le *lai*, longue pièce de douze strophes, — se ramènent à deux : la *ballade* en trois strophes sur les même rimes avec refrain et envoi (généralement adressé au *Prince*, c'est-à-dire au prince ou président du *pui*, ce qui révèle clairement l'origine de la ballade), et le *rondeau*, courte pièce dont certains vers se répètent, et qui tire son origine des chansons de danse plus anciennes. A cette révolution dans la construction en correspondit une, que nous connaissons mal, dans la musique, toujours intimement liée à la poésie de ce genre. Deux noms sont rattachés à

cette révolution de la technique lyrique : celui de Philippe de Vitri, — dont nous ne possédons à peu près rien — et celui de Guillaume de Machaut. Ainsi, aux XIVe et XVe siècles, nous ne rencontrons plus guère que la ballade et le rondeau. Toutefois on ne peut isoler de la poésie lyrique le genre, fort à la mode alors, des poèmes de plus longue étendue, souvent en forme de *débats;* la galanterie en fait le thème ordinaire, et le poète y intercale des ballades avec d'autres pièces lyriques.

168. La poésie lyrique du XIVe siècle (tant celle qui se renferme dans le cadre uniforme, que celle qui le déborde) est représentée par six poètes de marque. De ces six poètes (si l'on y ajoute les historiens) la littérature de ce temps a tiré tout son lustre. Ce sont : Guillaume de Machaut, Jean Froissart, Eustache Deschamps, Christine de Pisan, Alain Chartier, Charles d'Orléans. Il faut dire un mot de chacun, en mentionnant aussi celles de leurs œuvres en vers qui ne sont pas proprement lyriques. Mais il convient, avant cette revue rapide, de mettre à part le charmant *Livre des cent Ballades*, composé vers 1387; l'auteur (probablement Jean le Séneschal), après avoir reçu des enseignements contradictoires sur la constance en amour, ne sait auquel entendre, et consulte quelques-uns des plus grands seigneurs du temps, dont il reçoit des réponses, le tout en ballades. Ce livre, corroboré par les poésies de Wenceslas de Brabant et de Charles d'Orléans, fait voir qu'il était revenu à la

mode, parmi les grands seigneurs, de cultiver soi-même cette poésie lyrique, d'ailleurs facile et toute de surface.

169. Guillaume de Machaut (mort en 1377) est regardé par tous les poètes de l'école comme leur maître. Ses ballades, parmi lesquelles il en est de morales ou de plaisantes, ont peu de relief; l'influence du *Roman de la Rose* s'y retrouve, comme dans toute cette poésie. Dans les *Jugements* de Machaut, une question galante est proposée, après débat, à la décision d'un grand personnage; c'est une sorte de prolongement de l'ancien *jeu parti*, mais ici le poète seul, par la bouche de personnages fictifs, expose les deux aspects de la question; ces *Jugements* sont d'assez longue étendue et en vers octosyllabiques; nous les signalons parce qu'ils eurent du succès et furent très imités. Mais l'ouvrage le plus original de Machaut est son *Voir dit;* il y raconte la liaison qu'il ébaucha, déjà vieux, avec une jeune demoiselle de haut rang qui s'était éprise de lui à la lecture de ses vers; le récit qu'il fait de son enthousiasme initial et de la déconvenue qu'il accepta avec résignation, ne laisse pas d'être un peu ridicule, mais se relève de traits gracieux; il y a intercalé des pièces lyriques et des lettres en prose; une partie en est donnée comme de sa jeune amie, mais il est très vraisemblablement l'auteur du tout.

170. Eustache dit Morel, et surnommé des Champs,

était un Champenois de petite condition ; il parvint toutefois à des charges publiques assez importantes ; mais alors même ses gages, en particulier sous Charles VI, étaient mal et irrégulièrement payés (et c'est là un sujet inépuisable de plaintes). Eustache Deschamps est le poète le plus fécond de l'époque. Ses œuvres comprennent des traductions en vers, le *Miroir de Mariage* dont nous avons dit un mot; un long poème allégorique en l'honneur du roi de France, des ébauches de farces et moralités, et ce n'est pas encore le principal : nous avons de lui plus de quinze cents ballades, sans compter les lais, rondeaux, virelais, etc. Tous les sujets imaginables sont touchés dans cet immense recueil; on y trouve des pièces amoureuses, souvent sans doute composées au nom de seigneurs qui les payaient, des pièces morales, religieuses, politiques, hygiéniques, descriptives, satiriques, facétieuses, obscènes même; il y en a beaucoup qui, maussades ou plaisantes, se réfèrent aux incidents de la vie privée de l'auteur, petites misères économiques ou conjugales, maladies, voyages, amitiés et hostilités, etc. Un poète si étonnamment fécond est nécessairement inégal; mais Eustache l'est au delà de toute expression : parfois, soit dans le sérieux, soit dans le badinage, il donne à sa pensée une forme vive, aisée, frappante; mais trop souvent il écrit d'un style obscur, gauche, lourd, empêtré dans une syntaxe incohérente, et, en plus d'une pièce, il tombe au dernier degré de la platitude et du verbiage. Malgré l'élévation de plus d'une de ses ballades

morales, la délicatesse et la grâce de quelques-unes de ses ballades galantes, il y a en lui un fonds originaire de grossièreté triviale; il s'y mêle encore du pédantisme, un étalage de vaine érudition, qui se manifeste par des allusions souvent fort difficiles à comprendre, ou par des énumérations interminables, dont la mode lui survécut. Sa poésie, presque toujours terre à terre, a l'intérêt d'être intimement mêlée à toute l'histoire de son temps; nous pouvons aussi lui savoir gré de son chaleureux patriotisme, que ne décourage pas la vue claire des vices et des folies qui dévorent et menacent de perdre le royaume de France.

171. Jean Froissart est, à bon droit, plus illustre comme historien que comme poète; nous le retrouverons tout à l'heure en parlant de l'histoire, et de son roman de *Méliador* nous avons parlé déjà. Ses ballades et ses rondeaux appartiennent au genre dont Machaut passait pour le maître; mais ses poèmes entremêlés souvent de pièces lyriques, le *Buisson de Jeunesse*, l'*Epinette amoureuse*, l'*Horloge amoureuse*, le *Paradis d'Amour*, ont plus d'originalité. Dans le cadre allégorique et factice imposé par la mode il évoque de gracieux souvenirs d'enfance et de jeunesse, il exprime de gentils sentiments d'amour. Il y a de la gaieté dans son entretien avec le levrier qui l'accompagne et le cheval qui le porte dans ses courses vagabondes, ou encore avec le dernier florin resté dans sa bourse, qui lui rappelle comment ont été gaspillés ses camarades (Henri Heine a fait une

pièce sur un thème fort semblable). Tout cela est aimable, superficiel et léger.

172. Christine de Pisan, comme son maître Eustache Morel, aimait la France, bien qu'elle n'en fût qu'une fille adoptive. Venue à Paris avec son père, astrologue et médecin bolonais mandé par Charles V, mariée à quinze ans et veuve à vingt-cinq, elle dut gagner par son travail sa vie et celle de ses enfants. Elle avait appris le latin; elle connaissait aussi la littérature de sa première patrie : c'est Christine de Pisan qui a, pour la première fois en France, cité « Dant »; elle l'a même imité, quoique faiblement. Pour le métier de poète, elle relève manifestement de Machaut et de Deschamps; de celui-ci même elle avait reçu les conseils. La poésie purement lyrique ne forme qu'une partie de son œuvre, mais non la moins charmante. Dans ses ballades il faut distinguer — ce qui n'est pas toujours facile — celles qui expriment ses propres sentiments et celles qu'elle paraît avoir composées pour d'autres, notamment pour de grandes dames qui voulaient répondre en vers aux madrigaux de leurs « poursuivants ». Ces dernières se recommandent par la finesse, l'élégance et une grâce parfois exquise ; les premières touchent par une sincérité, une simplicité, une mélancolie qui les distingue entre toutes les œuvres de ce temps et qui vraiment sont féminines, dans le sens le plus attrayant du mot. Christine a composé encore, — sans parler ici de ses poèmes scientifiques et de ses

œuvres morales et historiques en prose, — des poèmes dans le goût des *Jugements* de Machaut, et une sorte de fiction romanesque, la *Pastoure*, où elle prête évidemment sa plume aux amours d'un prince (peut-être Louis d'Orléans, qui fut son patron) et d'une dame; malgré la grâce tout aimable dont est revêtue cette allégorie, écrite en vers de sept syllabes, on regrette que la très honnête Christine ait accepté cette besogne. Elle se relève avec ses écrits politiques; ici elle tente, faible femme qu'elle est, de calmer les fureurs déchaînées par les partis autour du malheureux dément assis sur le trône, et pour cette pacification compte, hélas! sur la sagesse d'Isabeau de Bavière. L'amour de la France et l'ardente défense des femmes contre leurs détracteurs ou leurs oppresseurs étaient sans doute les deux sentiments qui dominaient cette belle âme : elle eut la joie de voir donner à l'un et à l'autre à la fois une satisfaction inespérée, triomphale, par l'apparition de Jeanne d'Arc. Christine, alors âgée de soixante-sept ans (1429), et retirée dans un couvent, exprima sa joie et ses espérances dans un dernier chant, qui est ce que l'héroïne de Domremi a inspiré de moins indigne d'elle à la poésie du temps.

173. Ce fut aussi un bon patriote, malgré la frivolité de plusieurs de ses œuvres, que le Normand Alain Chartier ; lui aussi consacra son dernier écrit (en latin) à glorifier Jeanne d'Arc. Né à Bayeux vers 1392, il obtint, après avoir reçu une solide instruction, des

charges importantes, mais il mourut jeune — sans doute en 1429 — ayant atteint le comble de la gloire, car tout le xve siècle l'a regardé comme le maître de la poésie française. Il débuta par des *débats* amoureux dans le genre de Machaut, mais dans un de ces débats il laissa percer déjà des sentiments d'un autre ordre. Le *Livre des quatre Dames* nous représente quatre jeunes femmes comparant leurs douleurs; les trois premières ont eu leurs amants tués ou pris à la bataille d'Azincourt (1415); l'amant de la quatrième survit, mais il a pris la fuite, et c'est sa dame qui est reconnue la plus à plaindre : l'idée est haute; on la retrouve exprimée, avec plus d'énergie et de simplicité évidemment, dans un beau poème du Finlandais Runeberg. — En revanche la *Belle Dame sans merci*, qui fut écrite en 1426, au moment où la France était au plus profond de ses misères, est un poème de pure galanterie, dont l'apparition surprend à une pareille heure, dans la cour désolée de Charles VII à Issoudun; mais ce qui surprend davantage, c'est l'effet que ce poème produisit. Sur la question de savoir si les dames doivent ou non prendre pitié des pauvres amants, toute une littérature se développa, qui dura longtemps encore. Une conséquence de ce succès, apparemment, c'est que la forme donnée par Alain à son poème fut adoptée de presque tous les poètes pendant plusieurs générations. Il l'avait d'ailleurs employée déjà dans d'autres débats du même genre, inspirés de Machaut; c'était le huitain de vers octosyllabiques sur trois rimes, dont la seconde revient

quatre fois. Un autre ouvrage du poète, le *Bréviaire des nobles*, en ballades, est d'un didactisme plus sérieux; les contemporains le regardèrent comme le code de l'éducation des jeunes gentilhommes. Alain Chartier n'a pas mis dans ses vers l'éloquence latinisante qui soulève sa prose, mais la grâce facile de l'expression, la douceur élégiaque dont il a su les pénétrer, le choix heureux d'un rythme nouveau — (dont on devait abuser depuis) — en expliquent assez le succès; ces mérites suffirent à le maintenir jusqu'à la Pléiade au premier rang des poètes, en même temps que l'admiration excitée par sa prose le classait le premier des « orateurs » français.

174. De tous ces rimeurs de ballades, de rondeaux, de « débats » et de « dits », le seul que la postérité lise encore est le dernier dont il nous reste à parler, Charles d'Orléans. Nous le rangeons dans cette période, bien qu'il ait vécu jusqu'en 1465, parce que son premier recueil y appartient par la date, et pour l'inspiration comme pour la forme l'œuvre entière du poète s'y rattache encore. Il ne dépend même pas d'Alain Chartier ; il continue plutôt Machaut et les Cent Ballades. Le *Livre de la prison*, qu'il écrivit en Angleterre pendant sa longue captivité (1411-1440), rappelle les œuvres de Machaut et de Froissart; c'est une sorte d'autobiographie amoureuse, mêlée de ballades et rondeaux, dont plusieurs sont, à tort ou à droit, attribués à la dame du poète, restée en France. Délivré enfin, et revenu dans la France paci-

fiée, le galant prince continua, dans sa petite cour de Blois, ses exercices poétiques, conviant à y participer des grands seigneurs et des poètes de profession. Le recueil de tout ce qu'il écrivait et faisait écrire forme comme un riche album, où les meilleures pièces de beaucoup sont celles du maître; « poète d'album », c'est de ce mot qu'on l'a défini, assez justement, pourvu qu'on ajoute que, dans ce genre frivole, il est au premier rang. Sa versification est toujours aisée, sa langue facile, légère et colorée comme l'aile d'un papillon. Dans un genre tout factice, il trouve moyen d'être naturel, il est gentiment maniéré sans être mignard, du moins le plus souvent. Il a de l'esprit véritable, don rare alors, mais surtout il possède à un degré extraordinaire le don de l'invention dans le détail. A l'exemple du *Roman de la Rose*, le poète, comme Froissart et bien d'autres, personnifie ses sentiments, Désir, Espoir, « ce beau menteur plein de promesses », Souci, *Mérancolie*, Amour, Nonchaloir, Raison; il en fait de petits génies qui se jouent, se poursuivent et se combattent sur la scène mignonne de son âme. D'autre part son cœur, ses pensées, ses yeux, ses oreilles, sont aussi des personnages distincts, qui ont leurs intérêts, leurs points de vue à eux, leurs discordes et leurs réconciliations. Tous ces acteurs prennent les déguisements les plus variés et les plus inattendus dans une fertilité de métamorphoses incomparable; par ce talent Charles d'Orléans rappelle d'un côté Pétrarque, avec un art moins conscient, et de l'autre Henri Heine, avec moins de pro-

fondeur et surtout moins d'amertume. Ce qui remplit la plupart de ces petites scènes, c'est une galanterie qui n'a rien de précis; — d'après certains aveux, il apparaît que ce n'était qu'un jeu d'esprit et de société; — mais dans le nombre, plusieurs pièces se rapportent à des faits réels et personnels; et celles-ci, particulièrement dans le *Livre de la prison*, sont d'une malice et d'une bonhomie charmantes; — quelques-unes sont purement descriptives : on a fort exagéré, à ce propos, la profondeur du sentiment de la nature qu'aurait éprouvé le poète : il se borne à célébrer le lieu commun de la venue du printemps, et il le fait par les mêmes procédés qu'il applique à figurer ses sentiments : cela est manifeste dans les rondeaux printaniers partout cités. Il faut ajouter que dans ses poésies patriotiques, Charles d'Orléans a mis un sentiment sincère, bien que le ton élevé lui convienne moins. Ses vrais titres sont ailleurs : par son imagination spirituelle et souriante, la délicatesse de ses pensées, son ironie nonchalante, le fond de douce mélancolie sur lequel courent les arabesques de sa fantaisie, Charles d'Orléans est le plus charmant représentant qu'ait jamais eu la poésie de société.

175. Avec l'histoire nous sortons de l'atmosphère artificielle où s'est mue presque constamment toute cette poésie. Ici la vie réelle se découvre. L'histoire en vers est encore cultivée quelque peu, et il est à noter que Froissart avait d'abord écrit en vers le premier livre de sa chronique. Toutefois ce que ce genre

a produit est peu de chose. On peut y rattacher les poèmes de forme épique mentionnés plus haut; citons le *Livre du duc Jean de Bretagne* (Jean de Montfort), la *Prise d'Alexandrie* de Machaut, récit d'un épisode de l'histoire de Chypre, la *Chronique du Prince Noir* par le héraut Chandos. Le vrai centre de la production historique de cette époque est dans les pays wallons, notamment à Liège. C'est là que Jean des Prés, ou d'Outremeuse, compila son immense *Mireur des Histoires*, où sont réduites en prose dialectale toutes les chroniques et toutes les chansons de geste que l'auteur a pu connaître. Bien qu'il écrive en prose, Jean d'Outremeuse a les habitudes d'esprit des auteurs des vieilles chansons; de celles-ci il avait fait d'ailleurs de très longues imitations ou suites, comme son œuvre à lui fut plus tard continuée (par Jean de Stavelot). Dans la *Geste de Liège*, en laisses monorimes souvent difficiles à comprendre, Jean a raconté l'histoire particulière de sa ville. C'est à Liège encore que fut composé un ouvrage singulier, géographique plutôt qu'historique, fruit d'une collaboration dont le détail est obscur, mais où il apparaît que le principal participant fut un médecin appelé Jean de Bourgogne, surnommé « à la barbe », et où Jean des Prés fut mêlé. Le fond de cet ouvrage, moins historique que fabuleux, est le récit prétendu des voyages et aventures du chevalier anglais Jean de Mandeville; celui-ci est un personnage réel, qui fit un séjour à Liège en 1343 et y fut soigné par Jean de Bourgogne; il avait authentiquement voyagé en diverses

contrées ; mais ses souvenirs ne semblent avoir fourni que peu de traits au livre, fabriqué avec des textes antérieurs de toute provenance et largement complété par l'imagination. C'est un pendant fantastique au récit de Marc Pol; le succès en fut bien plus éclatant, et de nos jours encore le *Voyage de Jean de Mandeville* a trouvé des admirateurs; on y relève en effet, à côté de contes à dormir debout, des remarques curieuses et des idées souvent hardies.

176. A l'histoire vraie appartient au contraire le livre composé par Jean le Bel, chanoine de Liège; il y a raconté les événements arrivés de son temps (1329-1361) en Angleterre et en France. Jean le Bel était un riche et puissant personnage, ami de plusieurs grands seigneurs qui avaient pris part d'acteurs aux événements, et par suite à même de se bien renseigner. Il a cherché à savoir exactement et de première main ce qu'il voulait raconter; il l'a raconté dans un style ferme, personnel, un peu rude et trop mêlé d'idiotismes liégeois, avec une solidité et parfois une profondeur de jugement qu'on n'avait pas encore vues dans l'historiographie médiévale. Un autre chanoine de Liège, qui menait une vie plus splendide encore que Le Bel, et vraiment princière, Jacques de Hemricourt (mort en 1403), a écrit aussi l'histoire, mais en la restreignant à peu près à son pays natal : il mérite d'être mentionné à cause de son langage pompeux, singulièrement pittoresque par

endroits, qui fait penser aux vitraux surchargés de couleurs de l'art flamand du xve siècle.

177. Le vrai successeur de Jean le Bel fut Jean Froissart, né à Valenciennes en 1338, mort vers 1405. La nature l'avait doué d'une tournure d'esprit à la fois gaie et romanesque, d'une curiosité insatiable, d'une mémoire fidèle, d'un don de vision peu commun et de la faculté de faire voir ce qu'il voyait. Il débuta par la poésie, qu'il ne cessa jamais de cultiver, et, tout jeune encore, il versifia un récit des principaux événements depuis 1356, qu'il alla offrir en 1362 à Philippe de Hainau, femme d'Édouard III, et dont la famille était celle de ses seigneurs. Elle l'accueillit bien, goûta son travail et l'engagea à le continuer. Après la mort de la reine (1369), il revint dans son pays, mais trouva bientôt d'autres patrons, qui tous prirent intérêt à son œuvre et lui donnèrent les moyens de la poursuivre. Il reconnut vite, heureusement, l'erreur qu'il avait commise en adoptant la forme rimée, et refit son premier travail en prose, en le poussant jusqu'en 1370 environ. Ce fut plus tard le « premier livre » des *Chroniques*. En le préparant, Froissart avait connu l'ouvrage de Jean le Bel, qui lui permit de faire remonter son récit jusqu'à 1326 et de raconter l'origine de la guerre entre les rois de France et d'Angleterre, devenue le sujet essentiel de son histoire. Il en usa avec son prédécesseur d'une façon fort cavalière, transcrivant de longues pages à peu près textuellement — plusieurs des morceaux

les plus admirés, comme le récit du siège de Calais, sont ainsi copiés de Jean le Bel, — et d'autre part supprimant ou atténuant ce qui, dans la libre et rude relation du chanoine de Liège, aurait pu choquer la cour d'Angleterre. Ce premier livre, plus étendu à lui seul que les trois suivants, fut remanié : une première fois, Froissart ayant changé de protecteur, pour présenter les faits dans un sens favorable à la France; une seconde fois, pour en effacer autant que possible les emprunts trop directs à Jean le Bel. Le second livre, écrit vers 1387, contient le récit des événements jusqu'en 1385; le troisième livre, écrit en 1390, le mène à peu près jusqu'à cette année; le quatrième devait le pousser jusqu'à la fin du siècle. Froissart, devenu chanoine à Chimai, mourut sans avoir mis la dernière main à ce livre, probablement en 1405.

Les *Chroniques* de Froissart sont comme une immense tapisserie qui montre, en déroulant ses pans successifs, toute la vie agitée, aventureuse, bariolée, sanglante et fastueuse de cette longue période de guerres incessantes, étrangères et civiles, de rébellions, de trahisons, de massacres, de pilleries, de batailles, de sièges, de hardies *emprises*. L'auteur se pique, — et c'est un signe bien caractéristique des temps nouveaux, — d'être, non pas un simple « chroniqueur », mais un « historien », de ne pas se borner à raconter les faits à mesure qu'ils se produisent, mais d'en chercher les origines et d'en démêler les causes, c'est-à-dire surtout les caractères des hommes et des peuples. Il a souvent réussi admira-

blement dans ce dessein, de portraire les individus et les groupes, où Jean le Bel lui frayait la voie; mais il se fait illusion quand il croit saisir et expliquer les causes profondes des événements : les causes économiques et sociales lui échappent. Il est un œil qui voit, une oreille qui écoute, beaucoup plus qu'un cerveau qui réfléchit. Mais quel œil et quelle oreille! Tous les spectacles qui ont frappé son regard revivent devant nous, les personnages avec leurs attitudes et leurs gestes, les foules avec leurs mouvements tumultueux ou massés. Tous les récits qu'il a été chercher et solliciter avidement ou qu'on est venu lui apporter de toutes parts, il les redit avec tant de naturel qu'on croit entendre la voix du narrateur : au reste il les notait, autant que possible, sur le moment, et son œuvre, dans beaucoup de parties, n'est qu'une mosaïque faite de tous ces récits de mille provenances. Indifférent, au fond, aux succès ou aux revers des parties en lutte, — sauf qu'il est violemment hostile à Louis d'Orléans et aux siens, — il ne s'intéresse qu'aux événements en eux-mêmes, surtout aux aventures, aux « merveilles », aux beaux traits de prouesse et aussi de ruse, aux éclatantes vicissitudes de la fortune. Le seul penchant qui se laisse reconnaître tout au long de son œuvre, c'est sa partialité aristocratique, son mépris de la plèbe, son admiration pour cette classe seigneuriale à laquelle il appartenait comme client. Sa morale est fort lâche, et se réduit essentiellement à l'appréciation des qualités guerrières; sa sensibilité ne s'éveille, dans tant

de récits de désastres et de cruautés, qu'en présence de trop révoltants excès. « Ce clerc, a-t-on dit fort justement, a écrit l'histoire comme eût pu la raconter un héraut d'armes. » On peut dire aussi, si l'anachronisme ne paraît pas trop choquant, qu'il est le roi des « reporters ». En vrai reporter, il répète ce qu'on lui dit, mais il l'orne au besoin pour augmenter l'intérêt; il se soucie peu de chronologie et de géographie exacte, et il ne se fait pas scrupule d'accueillir ou même d'imaginer des traits ou des épisodes qui rendent le récit plus pittoresque ou plus dramatique. Tel qu'il est, son livre est un miroir où son époque se serait reconnue et aurait aimé à se regarder; nous l'y voyons encore passer devant nous avec toutes ses couleurs et tous ses mouvements. L'historien ne peut l'utiliser qu'avec beaucoup de précautions; il est l'auxiliaire le plus précieux pour les peintres de mœurs, pour qui veut se donner le plaisir de ressusciter par l'imagination rétrospective un monde disparu

178. En parfait contraste avec l'œuvre historique de Froissart est celle de la sage Christine de Pisan. Sa *Vie de Charles V* est peu originale, étant puisée en très grande partie à des sources latines; mais sa *Vie de Bouciquaut* — car il n'est pas douteux qu'elle en soit l'auteur, — est un précieux modèle de la biographie, un peu flattée, d'un des plus grands hommes du XIVe siècle. Nous en avons un autre échantillon dans la *Vie de Jacques de Lalaing*, seigneur bourgui-

gnon, qui fait pendant au fidèle soutien du parti armagnac; l'auteur en est inconnu.

179. Le théâtre du temps des quatre premiers Valois nous a laissé peu de monuments, et aucun qui soit comparable, en valeur littéraire, à ceux de l'époque précédente. Il se produisit cependant alors un fait considérable dans l'évolution des Mystères, mais nous n'avons pas le moyen de l'étudier directement. Jusque-là on n'avait représenté, de l'histoire évangélique, que la naissance du Christ et sa résurrection, et ce qu'on mettait en scène, ce n'était pas le Christ lui-même, c'étaient les témoins de ces deux grands faits miraculeux. Vers le milieu du XIVe siècle, semble-t-il, et, peut-on croire, sous l'influence des confréries nées en Italie de l'impulsion franciscaine, il se forma des « confréries de la Passion », qui représentaient la Passion elle-même; on y faisait par conséquent agir et parler le Christ; mais on ne s'en tint pas là; peu à peu on remonta plus haut dans la vie de Jésus, on en développa les principaux épisodes. C'est sans doute au répertoire d'une de ces confréries qu'appartient une *Passion* en provençal qui date à peu près de cette époque. Cependant la confrérie la plus célèbre fut celle de Paris, dont l'existence est attestée dès 1380, et qui obtint en 1402 le privilège de donner ses représentations dans un théâtre stable. Il y a des probabilités pour que les pièces relatives à la Passion et à la Résurrection que nous a conservées un manuscrit du XVe siècle appartiennent justement au réper-

toire des confrères; elles sont très faibles et vulgaires. Mais l'exemple était donné. Dès le premier quart du xve siècle, à Arras, Eustache Mercadé rima une *Rédemption* en 25 000 vers, et aussi une *Vengeance de Jésus-Christ*.

Il nous reste encore, conservées dans le manuscrit dont nous venons de parler, deux pièces en l'honneur de saint Denis et de sainte Geneviève, les deux patrons de Paris; mais ce ne sont plus des « miracles » au sens ancien : ce sont des *vies de saints par personnages*, genre que développèrent d'autres confréries, en sorte qu'on le voit foisonner dans la période suivante. Au contraire le genre ancien s'est conservé fidèlement (à part une *Nativité*) dans les quarante *Miracles de Notre-Dame* joués par les membres d'une confrérie, sans doute parisienne, de la fin du xive siècle, et dont le recueil nous a été conservé. Ce sont de petites pièces sans grande valeur poétique, mais intéressantes par leur simplicité et par la représentation naïve de la vie du temps; les sujets en sont empruntés à des légendes de toute provenance; il arrive même souvent que la Vierge ait été introduite dans un récit où primitivement elle n'avait nul rôle, et souvent aussi elle y a été substituée à d'autres saints. Au même genre exactement se rattache un miracle de *saint Nicolas*, ainsi qu'un *jeu de Griseldis* (1395); ce dernier est d'une agréable liberté d'allures, et c'est un fait singulier, qu'une histoire profane (on sait que celle-ci vient de Boccace) ait fourni le sujet d'une sorte de « miracle »; il est

vrai que la résignation de Griseldis, qui nous suggère aujourd'hui des sentiments tout autres, revêt ici un caractère éminemment chrétien.

180. Le théâtre proprement profane, c'est-à-dire comique, est encore plus mal représenté dans ce qui nous reste, quoique certainement il n'ait pas été délaissé à cette époque. Nous n'avons guère qu'une farce mal bâtie et mal écrite d'Eustache Deschamps, *Maître Trubert*, où pourtant se détachent quelques scènes de joueurs assez curieuses, et, d'Eustache Deschamps encore, un dialogue où les quatre « offices » de la maison du roi : Paneterie, Échansonnerie, Cuisine et Saucerie, personnifiés suivant l'usage des allégories morales, échangent des vanteries avec force injures : ce divertissement est plat et grossier; l'unique intérêt qu'y trouve l'historien de la littérature est que, pour la première fois, on voit ici sur la scène (qui fut sans doute une scène privée dans les communs du palais royal) la convention poétique des personnifications, dont l'emploi caractérisera, un peu plus tard, le genre des « moralités ».

VII

LE QUINZIÈME SIÈCLE APRÈS LA GUERRE DE CENT ANS

(1436-1498)

Fin du moyen âge. La France unifiée. Renouvellement de la littérature (181-183). — *Transformation de la Fiction. Romans et Nouvelles en prose. Antoine de la Sale;* Jean de Paris (184-189). — *Histoire. Chastellain; Commines. Éveil de la critique* (190-191). — *Poésie raisonneuse. Martin Le Franc; Martial d'Auvergne* (192-194). — *La poésie personnelle se dégage; François Villon* (195-198). — *Éclat extraordinaire du théâtre des « Mystères ». Organisation du théâtre. Conventions* (199-201). — Passions *d'Arnoul Greban et de Jean Michel*, etc. (202-205). — *Moralités; Soties* (206-207). — *Farces et Monologues*; Patelin; Le Franc archer de Bagnolet (208-209).

181. Le xve siècle avait commencé malheureusement pour le royaume de France. Mais, après trente-cinq

années funestes, malgré un prolongement de violences, de troubles et de misères encore, une paix relative s'établit; la prospérité alla croissant, à tel point que vers la fin de cette période, la France, guérie de ses blessures et remise en possession de ses forces, entreprend une politique d'expansion et de conquête : nous voulons parler des guerres d'Italie. Inaugurées par Charles VIII, ces guerres marquent le terme du moyen âge littéraire comme du moyen âge politique et social. La France va faire connaissance avec les arts et la littérature de la Renaissance italienne ; l'imprimerie commence à s'emparer des livres en langue vulgaire; en leur prêtant une publicité jusqu'alors inconnue, elle change, conséquemment, les conditions où ils se produisent; l'humanisme détruit la vieille scolastique et fait passer le latin médiéval à l'état de langue morte; déjà plus d'un symptôme annonce le mouvement de la Réforme. C'est donc à ce point précis, à la première expédition dans laquelle nos armées, conduites par l'aventureux héritier du prudent Louis XI, franchirent les Alpes, que nous arrêterons la présente esquisse.

182. Le xve siècle avait préparé l'époque moderne par le lent effondrement de la société médiévale. La féodalité avait perdu, en très grande partie, sa prépondérance, au profit de la royauté. Les ducs de Bourgogne, de Bretagne, d'Anjou, d'Orléans étaient les chefs de cette aristocratie, qui, d'origine en partie royale, s'était pourtant opposée le plus sou-

vent au roi, pour limiter son pouvoir et gêner la liberté de ses mouvements. Ils en furent les derniers représentants ; elle disparut presque entièrements avec eux. La lutte contre les Anglais avait pris fin, et les efforts qu'y avaient déployés en commun les diverses provinces avaient resserré l'unité du royaume. Tout marchait vers le renforcement de cette unité : les relations devenaient plus faciles et plus fréquentes, les coutumes juridiques tendaient à s'unifier, comme l'avaient fait les monnaies ; la juridiction royale abaissait de plus en plus les justices privées devant elle. Paris, bien que les rois y résidassent peu, grandissait continûment, devenait le centre et le foyer incontesté de la vie nationale : la langue de Paris était la seule dans laquelle pouvaient désormais écrire les auteurs qui voulaient avoir un public. Si une littérature proprement bourguignonne existe encore jusqu'à la mort de Charles le Téméraire (1476), et même se continue quelque temps encore, dans les pays de son domaine qui passent à la maison d'Autriche, elle emploie généralement la même langue que la littérature proprement française. Le midi ne cultive plus sa poésie dialectale que comme une curiosité ; les méridionaux qui se mêlent d'écrire se servent du français, — à vrai dire, ils avaient commencé à le faire dans la période précédente, — et l'un des écrivains les plus remarquables du temps est un Provençal. Ainsi se prépare l'avènement d'une langue littéraire commune, réglée par une grammaire (régularité qui semblait jusque-là réservée au latin), et par

l'usage de la cour et de « la ville », c'est-à-dire de Paris.

183. A première vue, la production littéraire de cette période offre encore beaucoup des traits que nous avons relevés dans la période précédente ; il semble qu'elle la prolonge : absence complète de poésie épique, production abondante d'une poésie amoureuse toute conventionnelle et d'une poésie didactique et satirique sans grande portée. Mais d'ailleurs il s'y manifeste, dans divers genres, une activité originale que l'époque antérieure n'avait pas connue : l'historiographie en prose, tant du côté bourguignon que du côté français, s'y développe avec ampleur ; Chastellain et Commines y marqueront avec une autorité incomparable ; la prose, grâce principalement à Antoine de la Sale, brille dans le roman, le conte et la satire ; la poésie personnelle perce avec un accent moderne dans le *Testament* de Villon ; le drame religieux, sous la forme des grands *mystères*, — s'il n'arrive pas à produire d'œuvres d'une véritable valeur littéraire, — prend du moins un développement, une splendeur extérieure et une importance dans la vie nationale qu'il n'avait pas encore atteints et qu'il n'a pas retrouvés depuis ; enfin la farce et les genres qui s'en approchent pullulent de toutes parts et donnent du même coup leurs meilleurs fruits. En somme, un rajeunissement s'affirme dans plusieurs branches ; dans quelques-unes même se produit un riche épanouissement ; bref une fécondité véritable, surtout de 1450 à 1480,

succède à la stérilité de l'âge précédent. Cette fécondité, il est vrai, se ralentit vers la fin du siècle, pour ne reprendre que plus tard, sous la première impulsion de la Renaissance.

184. La production des chansons de geste est depuis longtemps déjà (nous l'avons vu) complètement tarie; quant aux anciennes chansons, si on les copie encore çà et là, on ne les chante plus nulle part, même dans ces villes du nord-est qui avaient fourni aux jongleurs leurs derniers auditoires. Mais à partir de 1430, environ, on commence à en mettre quelques-unes en prose, non pour le peuple, qui ne lit pas, mais pour de grands seigneurs; dépouillées ainsi de la forme prolixe et rebutante qu'elles avaient prise dans leurs dernières rédactions, elles obtiennent un regain de faveur; et cela vaut à une dizaine d'entre elles, dès les premiers temps de l'imprimerie, d'être publiées en belles éditions, puis, plus tard, dans des reproductions de plus en plus grossières et imparfaites, où elles fournissent au peuple une lecture à laquelle il n'a renoncé que de nos jours en France (et en d'autres pays il n'y a pas renoncé encore). Telle était la vitalité de ces vieux récits héroïques. Citons parmi ceux qui ont gardé le plus longtemps la faveur populaire, dont quelques-uns étaient dignes, *Girart de Roussillon* (avec suites), *Fierabras*, *Galien*, *Huon de Bordeaux* (avec suites), *Oger le Danois* (avec suite), les *Quatre fils Aimon*, *Valentin et Orson*. A la transformation prosaïque qu'ils ont ainsi reçue, ces vieux

thèmes poétiques ont dû de survivre pendant des siècles à la société qui les avait produits; sans ce travail, qui date tout entier du xve siècle, notre ancienne épopée se serait complètement effacée de la conscience nationale; tandis que par le bénéfice de cette conservation dans la prose et dans l'imprimé, les exhumations pratiquées par les érudits du xixe siècle se sont rencontrées avec des souvenirs encore vivants, non parmi les lettrés, mais dans le peuple.

185. Le cycle de la Table Ronde avait, dès le commencement du xiie siècle, produit les premiers romans en prose qu'on ait écrits dans une langue européenne. Le xive siècle, nous l'avons vu, en avait augmenté le nombre. Le xve n'a rien créé dans ce domaine; il s'est contenté de rajeunir, en les copiant, les anciens récits. On prit soin aussi de mettre en prose quelques romans en vers, comme le *Perceval*, qui allaient être imprimés au xvie siècle.

Toutefois le xve siècle, vers le troisième tiers, vit naître des romans en prose qui se rattachent assez vaguement à la « matière de France », et plutôt sont des romans d'aventure; deux au moins de ces romans ont une véritable valeur, *Jean de Saintré* et *Jean de Paris*.

186. *Jean de Saintré* est l'une des principales œuvres d'un auteur dont l'activité s'est exercée en des directions fort diverses, Antoine de La Sale. Nul, au xve siècle, n'a manié le français avec plus d'adresse,

d'abondance et de verve prime-sautière que ce Provençal ; nul n'a mieux observé la vie bourgeoise que ce commensal et protégé de grands seigneurs ; nul n'a été plus cyniquement « gaulois » que ce sage précepteur de princes. Et ce ne sont pas les seules singularités qui nous frappent en lui. Né en 1388, il passa sa jeunesse en expéditions militaires et en voyages, il fit séjour notamment en Italie, où il apprit à connaître l'art nouveau, alors en pleine floraison ; il ne débuta qu'à cinquante-deux ans, par des ouvrages d'un caractère didactique, — comme il convenait à sa fonction préceptorale ; ouvrages assez ennuyeux du reste : la *Salade*, ainsi nommée, non sans allusion au nom de l'auteur, parce qu'il y a mis « toutes sortes de bonnes herbes » ; puis la *Salle* (autre jeu de mots), avec quelques opuscules de moindre étendue, dissertations assez lourdes sur les qualités que doit posséder un grand seigneur accompli. On en peut détacher pourtant quelques hors-d'œuvre intéressants, par exemple le conte du *Paradis de la reine Sibille*, où la relation d'un voyage réellement fait dans l'Apennin encadre le récit enjoué d'une merveilleuse légende apparentée à celle du Tannhäuser ; par exemple encore un chapitre de satire sur le mariage, avant-goût d'un des chefs-d'œuvre que l'auteur allait écrire coup sur coup. C'est à soixante-dix ans environ que La Sale se revèle comme un peintre de mœurs et un auteur de premier ordre, d'abord (à ce qu'il semble) par les *Quinze joies de mariage*, puis par le *Petit Jean de Saintré*, enfin par les *Cent Nouvelles nouvelles*, lesquelles furent

achevées en 1462. Occupons-nous ici d'abord du *Petit Jean de Saintré*.

Ce roman montre le génie d'Antoine de La Sale sous sa double face ; l'une des parties de l'œuvre semble se moquer de l'autre. La première, il est vrai, est déjà assaisonnée d'une malice et d'une sensualité que rend plus piquantes un air d'innocence naïve, — mais le fond en est courtois ; c'est l'enseignement de toutes les vertus nobiliaires donné à un Chérubin chevaleresque par une « marraine » d'élection, et en fait, Jean de Saintré, que La Sale a choisi, on ne sait pourquoi, comme héros de cette histoire, avait été un des illustres guerriers du XIVe siècle. Mais la seconde partie du roman forme avec la première un étrange contraste. Pour être digne de celle qu'il aime ingénument, Saintré va guerroyer en Prusse, et accomplit des exploits aussi merveilleux que ceux des chansons de geste les plus aventureuses ; quand il rentre en France, il trouve sa belle, une très grande dame, au pouvoir d'un gras et riche abbé dont les séductions sont d'un ordre tout matériel ; il se venge de lui et d'elle d'une façon fort brutale, et le beau rêve du début finit dans un réalisme désenchanté. C'est l'idéal du moyen âge qui s'effondre ; Louis XI, avec qui Antoine de La Sale fut en relation, dut trouver le livre à son goût.

187. C'est un fait digne de remarque, que d'autres romans en bonne prose française ont été écrits aussi par des auteurs d'origine méridionale. Le plus ancien

de ces romans, *Paris et Vienne*, écrit par un Marseillais appelé Pierre de la Sippade, se donne comme traduit du catalan, mais ceci est sans doute une simple fiction. Un autre, *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* (1457), est la mise en œuvre nouvelle d'un conte oriental qu'avaient déjà exploité des romans d'aventure plus anciens; ce récit est d'une grâce et d'un douceur par où se justifie le très grand succès que le livre obtint et longtemps garda, en France et à l'étranger. On a prétendu qu'il avait été premièrement écrit en provençal au XIIe siècle et que Pétrarque, au XIVe, l'avait retouché : mais c'est là un tissu d'erreurs, plus ou moins volontaires. Un autre petit roman : *Palanus, comte de Lyon*, a été écrit à Lyon à la fin du XVe siècle ou au commencement du XVIe : c'est une variante de l'histoire très ancienne de la reine injustement accusée et défendue par un preux chevalier; nous disons de « l'histoire », car ce thème cher à l'imagination populaire a pourtant un fondement historique. Cette variante-ci est remarquable par la pureté tout idéale de la conception : jamais l'amour inspiré et soutenu par la vertu, tel que l'a rêvé parfois le moyen âge, n'a été exprimé avec plus de délicatesse.

188. *Jean de Paris* est d'origine purement française et sans doute parisienne. C'est une bluette charmante, dont le patriotisme aimable et fanfaron rappelle celui qui avait inspiré le *Pèlerinage de Charlemagne* au XIe siècle. Le fond du conte est emprunté au roman

de Beaumanoir, *Jean et Blonde*, où déjà un Français plein d'esprit bafouait un lord anglais et lui enlevait sa fiancée. Ici c'est le roi d'Angleterre lui-même que mystifie et supplante le roi de France en personne, déguisé sous le nom d'un simple bourgeois de Paris. La mirifique description du cortège avec lequel Jean de Paris fait son entrée à Burgos est aussi le rajeunissement d'un thème qu'on trouve déjà dans certaines chansons de geste; mais ce thème est ici transformé de la façon la plus ingénieuse, et les contes des *Mille et une Nuits* n'ont rien de plus agréable que le tableau habilement varié de cet interminable défilé de magnificences, de chacune desquelles les spectateurs ébahis croient toujours que c'est la dernière, jusqu'à ce qu'enfin apparaisse Jean de Paris lui-même, à la fois fastueux et simple, une baguette blanche à la main. On peut, dans ce petit roman, retrouver une allusion lointaine au mariage de Charles VIII avec Anne de Bretagne, en 1492; cette date le placerait à l'extrême fin de la période que nous considérons.

189. Nous revenons à Antoine de La Sale. C'est à lui qu'on doit l'introduction en France de la courte nouvelle en prose, qui florissait en Italie depuis Boccace. Il avait lu le *Décaméron*, et voulut l'imiter en français; mais, comme il est arrivé à de trop nombreux lecteurs de ce livre si varié, il en avait surtout retenu les contes graveleux, qui cependant n'en forment qu'une faible partie. Il n'en a guère mis d'autres dans son recueil, et il a dépassé de beaucoup la licence de

son original. Il est curieux que ce septuagénaire, chargé de dignités et d'emplois sérieux, se soit complu à recueillir et à raconter ces historiettes plus que scabreuses; il est plus curieux encore qu'il les mette dans la bouche du duc de Bourgogne Philippe le Bon et de son entourage, parmi lequel figurait le dauphin Louis, exilé de France. — On a même attribué à celui-ci, bien à tort, la rédaction du recueil. — Insignifiantes par le fond, les *Cent Nouvelles nouvelles* se sauvent par la forme : on peut leur reprocher, outre la trop complaisante crudité des détails, une prolixité qui va souvent jusqu'à la redondance; mais la langue, sauf ce défaut, en est excellente, savoureuse, plantureuse, et relevée çà et là de grâce et de finesse. C'est une reproduction singulièrement habile, sous l'apparente négligence, de la langue alors parlée ; c'est ce qui en fait le charme pour le simple lecteur, en même temps que l'intérêt pour le philologue. Ce n'est pas le seul mérite des *nouvelles* : les caractères y sont tracés avec une amusante justesse, et on y goûte cette bonhomie malicieuse, qui est restée l'un des traits inimitables des conteurs français de race.

Un brave bourgeois de Metz, dont nous aurons à dire encore un mot, Philippe de Vigneulles, imita Antoine de La Sale dans un recueil dont nous n'avons que quelques fragments; plus licencieux encore que son modèle, et plus prolixe, ce conteur, lui aussi, présente l'attrait d'une langue très naturelle et très vivante, d'un caractère plus franchement populaire et teintée de dialecte. A vrai dire, le recueil de Vigneulles

n'a été rédigé qu'au XVIe siècle, mais par le fond et la forme parlée, il appartient encore à la fin du XVe.

190. Les historiens, sous les règnes de Charles VII et de Louis XI, se divisent en deux groupes, suivant qu'ils appartiennent au parti français ou au parti bourguignon ; ceux du second groupe sont à la fois les plus nombreux et les plus intéressants. Le plus illustre de tous, Philippe de Commines, appartint successivement aux deux groupes. Du côté français, nous ne trouvons guère que des chroniques sans valeur littéraire. Parmi ces chroniques, tant de l'un que de l'autre parti, il convient de nommer au moins celle de Mathieu d'Escouchi (qui va de 1444 à 1461), celle du « Bourgeois de Paris » qui en réalité était un clerc de l'Université, de Jean Castel, qu'on a cru fils et qui est peut-être petit-fils de Christine de Pisan ; l'*Histoire de Charles VII* dont il est l'auteur fut versifiée, sous la forme bizarre d'un office funéraire célébré par Clergie, Noblesse, Labeur, Marchandise, etc., dans les *Vigiles de Charles VII* de Martial d'Auvergne.

Du côté bourguignon se présentent quelques historiens qui prétendent au titre d'écrivain, et parfois le méritent : d'abord Monstrelet, qui continua Froissart jusqu'en 1444, et ne fut pas toujours indigne de son devancier ; puis Olivier de la Marche, peintre attitré et complaisant des splendeurs factices de la cour bourguignonne ; enfin, au premier rang, Georges Chastellain, qui, comme historien aussi bien que comme poète, domine toute son époque. D'origine

flamande, après une jeunesse presque tout entière passée en voyages, il revint en 1445 à la cour de Philippe le Bon, qui lui confia, en 1455, les fonctions d'*indiciaire,* c'est-à-dire d'historiographe en titre. Malgré cette attache officielle, Chastellain a conservé dans sa Chronique (1420-1474), dont malheureusement nous ne possédons plus que quelques parties, une vue indépendante des choses, un large horizon et un jugement impartial. S'il traite sévèrement Louis XI, qu'il appelle, dans une comparaison restée célèbre, « la grande araignée tissant sa toile au centre du monde chrétien », ce n'est point par haine de la France; il s'est noblement défendu de cette imputation qu'on lui avait adressée de Paris. Chastellain écrit avec lourdeur et emphase; ses phrases pompeuses, où il a poussé plus loin que ne l'avait fait Alain Chartier l'imitation des longues périodes cicéroniennes, s'empêtrent souvent dans leurs replis apprêtés; mais il rencontre aussi la véritable éloquence; il juge les événements et les hommes avec élévation, ou même avec profondeur; son œuvre, si elle était entière, serait sans doute le monument historique le plus imposant que nous ait laissé le moyen âge. Ses contemporains l'admirèrent avec raison; ils entourèrent de respect l'historien et le poète qui se désignait volontiers et qu'on désignait d'ordinaire par le simple prénom de « Georges ». Chastellain mourut en 1475, à temps pour ne pas voir la chute de cette maison de Bourgogne, à laquelle l'attachaient tant de liens. Il désigna pour lui succéder son élève Jean

Molinet, peu digne de lui, qui mêle, dans sa prose et dans ses vers, la plus plate trivialité à l'enflure la plus pédantesque; Molinet appartient d'ailleurs plutôt à l'époque suivante, et, par certains côtés, prépare cette demi-Renaissance à laquelle devait présider, dans les Pays-Bas désormais séparés de la France, Jean Le Maire de Belges.

191. Philippe de Commines a été considéré à bon droit comme le premier des historiens modernes. Il cherche à comprendre les raisons politiques des faits qu'il raconte, à pénétrer le rapport des caractères des personnages dirigeants avec les événements qu'ils suscitent ou auxquels ils se trouvent mêlés. Bien qu'il soit encore fidèle aux idées religieuses du moyen âge et admette dans les affaires humaines une certaine intervention de la Providence, il les juge surtout d'un point de vue pratique; pour lui, comme pour son contemporain Machiavel, c'est le succès qui est la grande mesure de l'approbation et du blâme. Aussi, né sujet du duc de Bourgogne, et attaché d'abord à Charles le Téméraire, quitta-t-il ce politique aventureux et casse-cou pour passer au service de Louis XI, dont il admirait la sagesse et les profonds calculs. Tout en servant les desseins du roi, il sut se faire par tous les moyens une grande fortune, qu'il eut plus tard à défendre, ainsi que sa liberté et sa vie même, contre les rancunes qu'il avait amassées. Il revint en faveur sous Charles VIII, mais fut laissé à l'écart par Louis XII; il mourut en 1511 dans son château d'Ar-

genton. Commines, à la différence de tous les historiens précédents, n'est pas un clerc. Il écrit ses Mémoires pour y noter, à l'usage des hommes d'État, ce qu'il a trouvé, dans sa longue carrière, d'intéressant au point de vue politique. Il écrit mal, sans précision et sans relief, et ses phrases sont gauchement construites, sans avoir l'attrait que présente le style négligé et comme parlé de Joinville. Mais il est plein d'idées, d'observations, de fines analyses psychologiques, et le portrait de Louis XI qu'on ne peut dire qu'il ait tracé, mais dont il fournit les éléments épars à qui veut le construire, est celui que la postérité a adopté et conservera. Son livre n'a aucune valeur d'art, mais est pour nous d'une valeur documentaire incomparable.

Il n'y a pas lieu de relever ici les traductions d'historiens latins, où le XVe siècle a suivi la tradition du XIVe; il suffit d'en signaler l'existence. Mais il faut faire une mention spéciale de la traduction de Quinte-Curce écrite en 1466 par un Portugais venu à la cour de Bourgogne avec Isabel de Portugal, seconde femme de Philippe le Bon, Vasco de Lucena — lequel a, d'ailleurs, écrit aussi dans sa langue maternelle. — Cette traduction est précédée d'une préface extrêmement remarquable, où sont tournées en ridicule les prétendues histoires d'Alexandre auxquelles avait cru le moyen âge, où est affirmée l'obligation, pour l'historien, de ne puiser qu'aux sources authentiques. Il faut noter aussi que ce même Vasco traduisit en 1470 la *Cyropédie* de Xénophon : c'est la première traduc-

tion d'un auteur grec qu'on ait connue en France; elle est indirecte, il est vrai, et faite sur une version latine; mais qu'on ait été curieux de la posséder, ce n'en est pas moins un signe des temps, comme l'éveil de la critique dans la préface du Quinte-Curce : en plein milieu de cette cour de Bourgogne qui s'efforçait de restaurer l'idéal du moyen âge, fondait l'ordre de la Toison d'Or, et rajeunissait les *Histoires de Troie* d'après les dérivés de Benoit de Sainte-More, ce Portugais avisé donnait le signal de la chute définitive du moyen âge intellectuel et de l'avènement en France de la Renaissance, qui déjà s'épanouissait en Italie.

192. La poésie, au xve siècle, est presque tout entière imprégnée de moralité. Elle l'est à peu près exclusivement dans des œuvres qui se rapprochent souvent de l'histoire en donnant place aux préoccupations politiques. Telles sont, entre toutes, celles de Georges Chastellain, pièces de circonstance où on retrouve souvent l'écho de sa chronique, pièces de pure réflexion philosophique ou morale. Ces poésies, qui n'ont plus aujourd'hui beaucoup d'attrait, doivent toutefois être signalées pour le très grand talent que l'auteur, à la vérité fort inégal, a déployé du moins dans quelques-unes : on y trouve des pièces d'une hauteur de conception et d'un éclat d'expression qu'on n'avait pas encore connus en français et qu'on ne retrouvera pas avant Ronsard; le vers y est parfois ample, harmonieux et sonore comme les plus beaux

vers de l'époque moderne. Malheureusement à côté, ou même au milieu de ces belles odes, s'étalent trop souvent la boursouflure, l'emphase et la puérilité prétentieuse qui déjà caractérisent l'école bourguignonne, et plus tard gâteront complètement les dernières productions de cette école, ainsi que les imitations qu'en feront, en France, Crétin, Jean Marot, etc. Jean Meschinot, poète breton, dans ses *Lunettes des princes*, essaya de donner aux gouvernants un manuel de morale et de politique; il eut un immense succès, que nous avons peine à comprendre, car son style est à la fois plat et recherché et ses idées sont assez communes; ce livre ne garde d'intérêt pour nous que dans les parties où l'auteur parle de lui-même et raconte d'une façon à la fois pittoresque et émouvante les misères de sa jeunesse.

Joignons ici des œuvres également didactiques qui n'ont de prix que pour le curieux des vieilles mœurs : *Le Chevalier délibéré* et le *Parement des Dames*, où le bon Olivier de la Marche trace aux hommes et aux femmes de la haute société, sous les allégories et les symboles à la mode, un tableau des vertus qui doivent les rendre chers à Dieu et au monde.

193. A la poésie morale encore il faut rattacher une des œuvres les plus notables du xve siècle, le *Champion des Dames* de Martin Le Franc. Ce personnage, né dans le comté d'Aumale, en Normandie, vers 1410, et par conséquent sujet du roi de France, conserva toujours les sentiments que lui inspirait son origine,

bien que sa vie se soit écoulée presque entière hors de sa patrie. Il dédia son grand poème à Philippe le Bon, redevenu l'ami plus ou moins sûr du roi de France, mais plus tard à Charles VII son *Estrif de Fortune et de Vertu*, long traité en prose sans originalité. Il devint prévôt du chapitre de Lausanne, prit une part active au concile de Bâle, remplit des missions diplomatiques pour le duc de Savoie, fut abbé commendataire de Novalese en Piémont, et mourut à Rome, jeune encore, en 1461, revêtu de hautes dignités. Le *Champion des Dames*, œuvre de sa jeunesse (1442), est une œuvre singulière, où l'esprit nouveau se manifeste souvent avec indépendance et vigueur dans les entraves d'une forme toute médiévale et mêlé à maints restes de l'esprit ancien. Le cadre fastidieux d'un débat entre Franc Vouloir, qui défend les femmes, et Malebouche, qui les attaque, enferme une masse indigeste d'idées souvent hardies et de réminiscences de tout genre. Martin Le Franc combat Jean de Meun, et il lui ressemble par son érudition confuse et sa trivialité cynique; quelquefois aussi il s'élève fort au-dessus de celui dont il subit l'influence plus qu'il ne l'avoue et ne le croit. Ce long plaidoyer *pro et contra*, où sont ressassées toutes les banalités connues sur un sujet déjà si souvent traité, a pour conclusion la proclamation enthousiaste du dogme de l'Immaculée Conception, vainement attaqué par Malebouche, porte-parole, ici, des Dominicains. A côté de ces manifestations d'un zèle pieux, l'auteur affirme hautement sa foi au progrès, cite *le florentin poète*

Dante, s'élève contre les superstitions, l'astrologie, la croyance aux sorcières, et dit courageusement la vérité même à ceux dont il recherche la faveur. La cour de Bourgogne goûta peu ce livre, auquel on reprochait surtout ses sentiments « basiliens » (favorables aux tendances gallicanes du concile de Bâle); Martin défendit son œuvre dans un petit poème des plus remarquables, où la dignité et l'indépendance de l'homme de lettres s'affirment dans un langage qu'on n'avait pas encore entendu, et qu'on ne devait entendre, pendant des siècles, que bien rarement. Le style de Le Franc, trop souvent traînant et plat, est souvent aussi singulièrement heureux et net, surtout quand il l'emploie à exprimer les pensées personnelles qui se pressaient dans sa tête; il atteint alors, notamment dans ses effusions patriotiques, l'éloquence et même la vraie poésie. Son œuvre, peu connue jusqu'ici, prendra, quand elle sera publiée et commentée comme elle mérite de l'être, une place éminente dans la littérature de son temps.

194. L'élément moral et l'élément allégorique étaient, depuis Jean de Meun et Alain Chartier, intimement mêlés à la poésie amoureuse. On aimait consacrer des poèmes, sous forme de visions et de débats, à discuter des questions de casuistique galante. L'école d'Alain Chartier se continua dans tout un groupe de petits poètes; ceux-ci pouvaient se réclamer aussi de Charles d'Orléans, dont l'activité, comme poète et comme protecteur de poètes, s'est prolongée tardive-

ment — il mourut en 1465. — Le procès intenté, dès son apparition, à la *Belle dame sans merci* d'Alain Chartier, se poursuivit longtemps encore et produisit toute une littérature de jurisprudence érotique, dont le dernier aboutissement fut le livre, en prose, des *Arrêts d'amour* du Parisien Martial d'Auvergne (mort en 1508); ce livre célèbre a contribué à former la légende érudite des prétendues « cours d'amour ». Mais toute cette littérature n'est que badinage : les auteurs se moquent doucement des amoureux qu'ils mettent en scène; Martial en particulier fait des siens, non de nobles chevaliers et de grandes dames, mais des jeunes fils et filles de la bourgeoisie parisienne, qui jouent à l'amour plutôt qu'ils n'en souffrent. Nous avons du même auteur, toujours dans cette note ironique, mais d'une grâce mignarde qui n'est pas sans charme, de petits poèmes amoureux, dont le meilleur est l'*Amant rendu cordelier à l'observance d'Amour*. Il a écrit aussi des poèmes d'un autre ton : un poème historique, les *Vigiles de Charles VII*, dont il a été parlé plus haut, et un poème religieux, les *Louanges de Notre-Dame*, où il remercie la Vierge de l'avoir guéri d'une maladie mentale. Citons à ce propos, entre les mille petites poésies inspirées alors par le sentiment religieux, les singuliers ouvrages de Pierre de Nesson, où la piété prend une forme presque burlesque, faite pour scandaliser plutôt que pour édifier.

195. Nous ne saurions dénombrer la foule de petits poèmes descriptifs, satiriques, facétieux, qui se produisirent à notre époque et que des amateurs ont recueillis. La poésie proprement lyrique y est très pauvre; les jeunes nobles s'amusent encore à composer pour leurs belles des ballades et des rondeaux, mais tout cela est pâle, faible et banal; c'est la verdure étiolée d'un arrière-printemps sans lendemain. Plus intéressante est la poésie personnelle qui naît pour ainsi dire fortuitement et qui presque aussitôt va s'épanouir dans l'œuvre poétique de François Villon. Déjà en 1435, un brave bailli bourguignon, Jean Regnier, retenu prisonnier par des « écorcheurs » du parti français, avait charmé sa captivité en racontant ses malheurs; il versifiait naïvement ses sentiments, ses craintes et ses espérances. Un peu plus tard, un Lyonnais appelé Garin, également prisonnier, composait sur son infortune un poème sans art, où pourtant s'expriment, notamment sur la religion, quelques idées originales et hardies. C'est en sortant de prison, à la fin de 1461 ou au commencement de 1462, qu'un maître ès arts de l'Université de Paris, François de Montcorbier, dit Villon, composait ce *Testament*, qui, avec un petit poème antérieur, les *Legs* (1456) et quelques ballades, devait former le mince recueil de vers destiné à lui assurer l'immortalité. Le grand titre de Villon à cette immortalité est précisément de s'être pris lui-même pour le sujet presque unique et le centre de sa poésie, et d'avoir su, dans une forme d'un relief saisissant, projeter au dehors son âme

inconsistante, mobile et faible, mais passionnée et même, par instants, profonde.

196. François de Montcorbier, né à Paris, en 1431, d'une famille pauvre , orphelin de père dès son enfance, élevé par la charité d'un protecteur, le chanoine Guillaume de Villon, dont il prit le nom, quitta les études sérieuses, après avoir acquis le grade peu élevé de maître ès arts; il se jeta dans la dissipation, la débauche, et même le crime. Banni dès 1455 pour un meurtre, d'ailleurs excusable, gracié peu après, il prenait part, à la fin de 1456, à un vol important, quittait peu après Paris et vagabondait pendant cinq ans à travers la France, passagèrement recueilli par Charles d'Orléans et le duc de Bourbon. On le retrouve dans l'été de 1461 enfermé à Meun-sur-Loire pour quelque nouveau méfait. Gracié par le nouveau roi Louis XI à l'occasion de son passage à Meun, il est de nouveau arrêté pour un vol en 1462, relâché faute de preuves, mêlé peu de jours après à une rixe sanglante et condamné cette fois à être pendu. Il en appela au Parlement; la peine fut commuée en un bannissement de dix ans, et Villon quitta Paris au commencement de 1463. Il avait trente-deux ans à peine, mais il ne dut pas survivre longtemps : d'après Rabelais, qui semble avoir recueilli sur les lieux une tradition authentique, il finit ses jours en Poitou. Les œuvres de Villon furent imprimées dès 1489, au plus tard, le furent souvent jusqu'en 1533, où Clément Marot en donna une édition améliorée qui en

renouvela le succès, furent ensuite presque oubliées pendant près de deux cents ans; mais de nos jours elles ont retrouvé une faveur dont témoignent le nombre des éditions qu'on en a faites et des travaux qu'on y a consacrés; elles sont, en ce moment, ainsi que la vie du poète, étudiées de près par de dévots érudits.

197. Villon avait sans doute débuté par quelques ballades qui lui avaient valu un précoce renom parmi les écoliers; il avait écrit, tout jeune, le récit burlesque, en prose, de certains troubles qui avaient agité l'Université, en 1451 et 1452. Vers Noël 1456, s'apprêtant à quitter Paris pour Angers, soi-disant pour échapper aux peines d'un amour malheureux, il s'amusa à composer un petit poème auquel il donna la forme d'un de ces « testaments de voyage » qui étaient alors assez fréquents; sous forme de legs facétieux, il met en scène un grand nombre de ses amis et connaissances, appartenant aux cercles les plus divers de la société parisienne, depuis de hauts dignitaires jusqu'à des voleurs de profession. Pendant les années de sa vie errante, il fit encore quelques ballades, et notamment il en écrivit trois, dont une fort belle, dans sa prison de Meun. Il commençait à mettre sa vie et son cœur dans ses vers. Sorti de prison et rentré passagèrement à Paris, il écrivit son *Testament*, où il a développé, avec une ampleur et une variété toute nouvelle, l'idée de son premier poème : se supposant, cette fois, à l'article de la mort, il fait une sorte de

confession générale, parle de ses amours, de ses malheurs, de ses faiblesses et de ses remords, exprime avec émotion sa reconnaissance à sa mère, à son protecteur, au roi qui l'a délivré, puis, reprenant et agrandissant singulièrement le cadre des *Legs*, il y fait entrer, avec toutes sortes de plaisanteries et de caricatures, ses sentiments et ses réflexions sur la vie et la mort, sur l'amour et la religion, sur tout ce qui lui passe par la tête et par le cœur. Le changement perpétuel et soudain du ton, dans cette œuvre infiniment variée quoique si courte, fait de Villon le premier et peut-être le meilleur de nos humoristes. Il y déploie tour à tour une faculté d'observation aiguë, un don tout plastique de description, une malice pétillante et un enjouement léger qui charme d'autant plus qu'il alterne sans cesse avec un sérieux pathétique. L'agrément et la variété sont accrus par l'insertion de nombreuses ballades, composées les unes avant le poème, les autres exprès pour y être intercalées : la plus célèbre est celle des *Dames du temps jadis*, où le poète a su renouveler d'une façon originale le thème bien connu de la fragilité de la vie humaine, et dont le refrain charmant *Mais où sont les neiges d'antan?* se grava aussitôt dans toutes les mémoires et y est demeuré. Comme les *Legs*, le *Testament* est écrit en huitains sur trois rimes, forme adoptée par Alain Chartier, Martin Le Franc, Martial d'Auvergne et en général par toute la poésie du xve siècle. Villon la manie avec un art consommé, et sa langue, parfois un peu dure, et gauche quand il veut construire de

longues phrases, est souvent pleine de force ou de grâce. Son *Testament* le mettait au premier rang des poètes de son temps. Cependant, revenu définitivement à Paris, il était bien vite, malgré les bons propos qu'il paraît avoir sincèrement formés, retombé dans ses pires erreurs. En 1462 il composa pour les « coquillards », sorte de « camorristes » auxquels il s'était affilié, des ballades dans leur argot; son talent poétique n'y éclate guère et on n'y trouve qu'un objet d'étude philologique. Quand il crut qu'il allait finir sa vie à Montfaucon, il composa sa célèbre ballade des *Pendus*, où l'expression du plus sincère repentir se mêle à la vision, d'un réalisme saisissant, qu'il dessine de son propre squelette accroché avec d'autres au sinistre gibet. Gracié par le Parlement, il écrivit encore une joyeuse ballade, puis une ballade humble adressée à la Cour souveraine et il partit pour l'exil. S'il faut en croire Rabelais, il composa dans sa retraite une *Passion* en langage poitevin, mais elle n'est pas venue jusqu'à nous.

198. Villon eut des imitateurs, qui ne l'égalèrent ni en sincérité, ni en talent, mais dont quelques-uns, comme Henri Baude, ont laissé des œuvres intéressantes. Parmi ceux qui ont imité son style plutôt que sa manière propre, il faut citer Guillaume Coquillart, devenu plus tard un grave et important personnage, official de l'église de Reims (mort en 1520), qui, du temps qu'il était étudiant en droit canon à Paris (1472-73), composa des poèmes facétieux où il reprit.

en les poussant au burlesque, les thèmes de jurisprudence galante mis en faveur par Martial d'Auvergne : son *Plaidoyer de la Simple et de la Rusée*, et surtout ses *Droits nouveaux* sont des œuvres d'une verve abondante et superficielle, d'une étonnante richesse verbale, d'une gaieté un peu laborieuse, qui eurent un grand succès et provoquèrent de nombreuses imitations. Citons encore l'immense œuvre satirique d'Eloi d'Amerval, la *Grant Diablerie*, où l'influence de Villon est reconnaissable, mais qui n'a qu'un intérêt de curiosité.

199. Le théâtre, au xve siècle, tient dans la vie nationale une très large place; il convient de lui en donner une correspondante dans cette esquisse, bien que l'intérêt, sauf exceptions, en soit plutôt social, à vrai dire, que littéraire. On a vu dans le chapitre précédent comment il s'était formé, dans certaines villes, sans doute à l'imitation des confréries italiennes, des confréries d'artisans et de bourgeois qui, sous la direction du clergé, se consacraient à la représentation de « mystères », et principalement, de la Passion, de la Résurrection, de l'Incarnation. D'autres confréries, placées sous l'invocation d'un saint ou d'une sainte, et dont l'existence remontait généralement plus haut, représentaient, soit un « miracle », soit, plus rarement à l'époque ancienne, la vie entière de leur patron. Ces deux formes du théâtre religieux prirent au xve siècle une ampleur et une richesse inconnues jusque-là et passionnèrent, jusque vers le

milieu du XVIe siècle, toutes les classes de la population. On a dit plus d'une fois que les mystères — on finit par appeler ainsi même les vies de saints, les épisodes de l'histoire biblique et jusqu'à des drames profanes, — furent pour le XVe siècle ce qu'avaient été les chansons de geste pour le haut moyen âge; mais ils avaient, en comparaison de celles-ci, le grand désavantage de n'être pas sortis spontanément de l'inspiration nationale, d'être puisés à des sources latines, d'être soumis au contrôle de l'Église, et de manquer, par suite, de liberté autant que d'originalité. D'ailleurs l'objet principal des mystères était l'édification, à laquelle on ajouta, pour le peuple, l'amusement. Dans cette vue, on y mêla un élément de comique vulgaire et souvent grossier. Ajoutons que les mystères n'ont pas un caractère proprement *dramatique;* ils ont été composés non pour représenter les caractères et les passions des hommes en lutte soit entre eux, soit avec les événements, mais pour rappeler ou faire connaître aux spectateurs l'histoire, plus ou moins authentique, qui en formait le sujet. C'est une façon très justifiable de concevoir la représentation théâtrale, et c'est celle, en somme, que l'on retrouve dans les *Histoires* de Shakespeare et dans beaucoup de *comedias* espagnoles; mais elle ne se prête pas à ce mode de création qui nous paraît aujourd'hui le seul vraiment dramatique, dans lequel le poète invente librement les personnages comme les péripéties d'une action dont il a conçu l'idée, ou bien, s'il emprunte ses héros à l'histoire ou à la

légende, cherche à donner une interprétation personnelle de leurs sentiments et de leurs actes. Les mystères sont simplement des récits mis en action et en dialogue, auxquels l'auteur ajoute, parfois, quelques épisodes de pure invention, en insistant avec détail sur quelques traits qui, loin d'être les plus caractéristiques du sujet choisi, sont souvent de nature à en altérer le vrai caractère. La forme en est à peu près toujours la même, celle de vers de huit syllabes rimant deux à deux; on ne s'écarte guère de la règle ancienne d'après laquelle chaque réplique commence par un vers pair et se termine par un vers impair, de sorte que le premier vers d'un couplet rime avec le dernier du couplet précédent, commodité offerte à la mémoire des récitants. Dans beaucoup de mystères, des parties lyriques se mêlent aux parties dialoguées, et c'est là que le poète cherche surtout à montrer son talent de style; mais il est rare que ces morceaux mêmes aient une vraie valeur poétique. Quant au dialogue, il se borne d'ordinaire à exposer clairement ce qui fait le sujet de la pièce; chez les meilleurs de nos dramaturges il offre cependant quelques passages remarquablement conçus et écrits; chez le plus grand nombre il est plat, trivial ou ampoulé, et reste généralement fort au-dessous de ce que le sujet comporte ou même de ce que l'auteur eût pu faire. Il va sans dire que les auteurs n'ont pas la moindre idée de la couleur propre des temps et des lieux où se passe l'action : ils donnent à tous leurs personnages invariablement, — bien que souvent ils représentent, d'après leurs

sources et sans en avoir conscience, des mœurs surannées ou exotiques, — les idées, les sentiments et le langage de leur temps.

200. Ce qui fit le grand succès des mystères, — en prenant le mot « mystère » au sens le plus large, — et ce qui en fait encore l'intérêt principal, c'est la façon dont ils étaient représentés. Les acteurs n'étaient pas des comédiens de profession, mais des hommes (très rarement des femmes) de la bourgeoisie ou du peuple — les gens des hautes classes n'étaient que spectateurs — et souvent des prêtres, spécialement pour les rôles de Jésus, de Dieu le Père et des Saints. Il faut toutefois faire exception pour les membres de confréries spécialement vouées à ces représentations, comme il y en avait à Paris, à Rouen et dans quelques villes : ceux-ci étaient en quelque mesure des professionnels; ils avaient un théâtre fixe dans un local clos et couvert (on sait qu'à Paris c'était un ancien hospice pour les voyageurs, dit de la Trinité, situé en dehors de la Porte Saint-Martin). En général, on construisait exprès pour la représentation un théâtre qui disparaissait ensuite. C'était le cas, lorsque des villes, pour fêter leurs patrons, à la suite d'un vœu, dans l'espoir de faire cesser une épidémie ou dans leur reconnaissance d'en être délivrés, ou simplement en vue d'attirer un lucratif concours de visiteurs, organisaient une représentation, soit de quelque mystère célèbre, soit d'un mystère nouveau qu'elles avaient commandé à un « facteur » expéri-

menté, généralement un ecclésiastique. La mise en scène était conçue comme dans le théâtre religieux plus ancien, dont nous avons expliqué le développement sorti de la liturgie et de l'église. Tous les lieux où se transportait l'action étaient, dès le début, placés sous les yeux du public et garnis d'une partie des personnages, ceux qui intervenaient d'abord, — tandis que ceux qui devaient se présenter plus tard étaient assis sur des bancs aux deux côtés de la scène. Celle-ci était quelquefois immense et occupait une des faces d'une vaste place publique. Elle présentait toujours, outre les diverses *mansions*, parfois très nombreuses, un large espace sur le devant (*parc*), où se passaient les voyages, les combats, les exécutions, etc. A droite s'élevait le paradis, dont l'étage inférieur était voilé, tandis que l'étage supérieur montrait Dieu le Père, soit seul, soit avec le Fils et la Vierge Marie, assis sur son trône entouré d'anges. A gauche, se voyait la porte de l'enfer figurée par une gueule de monstre, qui s'ouvrait en jetant des flammes quand les diables en sortaient ou y rentraient. Une telle disposition ne comportait pas de décors, au sens où nous l'entendons; mais les *mansions* qui représentaient des villes, des temples, des palais, prêtaient à de riches figurations architecturales. On voyait aussi des montagnes, des forêts, des mers, lacs ou fleuves sur lesquels se mouvaient des bateaux. L'art de la machinerie était poussé très loin : on exécutait les miracles les plus surprenants à l'aide de « feintes » qui faisaient illusion; on voyait les anges descendre

du ciel et y remonter; on faisait subir aux martyrs, à l'aide de mannequins adroitement substitués, les supplices les plus atroces et les plus complaisamment prolongés. Sur cette vaste scène circulait une masse de personnages qui, dans certains cas, atteignait plusieurs centaines. Leurs costumes étaient un des grands attraits du spectacle. Ces costumes étaient, pour les empereurs, les rois, les grands seigneurs, les chevaliers, aussi splendides que possible, naturellement sans aucun souci de la couleur locale; pour les personnages divers, les prêtres du christianisme et aussi du judaïsme, du paganisme ou du mahométanisme, c'étaient les vêtements sacerdotaux des églises, que le clergé prêtait d'ordinaire avec empressement. En effet la représentation, il faut y insister, était d'abord un acte religieux; quelquefois même on apportait sur la scène les châsses contenant les reliques des saints dont on représentait la vie.

201. Quand une ville avait décidé de jouer un grand mystère, c'était une affaire d'importance qui la passionnait tout entière souvent pendant plus d'une année. Une fois qu'on avait la copie de l'œuvre ou célèbre ou nouvelle, on distribuait les rôles entre les acteurs volontaires, et les répétitions, dirigées par le « meneur du jeu », étaient naturellement nombreuses avant que tous les figurants fussent disciplinés, sûrs d'eux-mêmes et capables de remplir leurs fonctions. Pendant ce temps on construisait la scène, les estrades et les loges, réservées aux personnes de marque, qui

entouraient le parterre où s'entasserait le peuple ; on préparait les « feintes », l'accompagnement musical, qui était important, les costumes. La veille du jour fixé, toute la troupe des acteurs parcourait la ville à cheval, au son des fanfares : c'était la « montre », qui annonçait les merveilles prochaines. Enfin la représentation commençait, devant une foule accourue, non seulement de tous les coins de la ville, mais de tous les environs et souvent de fort loin. Elle commençait le matin, d'ordinaire par un sermon ou un prologue, s'interrompait vers midi pour le repas, et reprenait ensuite jusqu'au soir. Le plus souvent la représentation comprenait plusieurs « journées » (le mot *jornada* s'est conservé en espagnol avec le sens d' « acte » d'une pièce de théâtre) ; sa longueur, comme sa magnificence et le nombre de la figuration, alla toujours croissant ; on eut des mystères qui durèrent jusqu'à dix, vingt et même quarante jours consécutifs, pendant lesquels toute autre activité était suspendue. Les spectateurs payaient leurs places plus ou moins cher, et la ville ou les entrepreneurs du jeu rentraient ainsi dans les frais considérables qu'ils s'étaient imposés. Ils ne les récupéraient pas toujours ; mais ce n'était pas, d'ordinaire, l'amour du lucre qui les guidait, non plus que les acteurs, car ceux-ci ne réclamaient pas de salaire, — tout au plus une indemnité pour ceux qui abandonnaient passagèrement leur gagne-pain ; — tous faisaient œuvre pie et en outre se donnaient un plaisir. C'en était un très vif, apparemment, pour les acteurs et le public : car les

représentations de mystères se multiplièrent; nous en connaissons beaucoup, mais bien moins certainement qu'il n'y en eut. Ce goût des contemporains de Charles VII, de Louis XI et de Charles VIII persista chez ceux de Louis XII et même de François Ier. Ce n'est qu'en 1542 que les mystères, devenus des objets de scandale par l'esprit nouveau qui se manifestait dans les choses religieuses, furent interdits par arrêt du Parlement de Paris.

202. De *mystères* proprement dits, consacrés, comme leur nom l'indique, aux mystères fondamentaux du christianisme, nous avons conservé le texte d'environ une vingtaine. Les plus nombreux et les plus importants sont des variantes de la *Passion;* mais la Passion s'est de bonne heure élargie jusqu'à embrasser la vie entière du Christ; elle a ainsi absorbé les mystères, autrefois indépendants, de l'Incarnation et de la Résurrection. Nous avons parlé déjà — car ils remontent au XIVe siècle — des Confrères parisiens : leur répertoire était constitué sans doute par un enchaînement de courtes pièces reliant l'une à l'autre *Incarnation*, *Passion*, *Résurrection*. C'est à la première moitié du XVe, vers 1420, qu'il faut rapporter la Passion d'Eustache Marcadé, œuvre fort développée déjà, et conçue sur le plan qui devait prévaloir. Tout au commencement de la période que nous considérons, vers 1440, se place la *Passion* jouée à Arras, qui ne comprend pas moins de 25 000 vers et comporte par conséquent plusieurs journées. Mais ces essais

furent éclipsés par la *Passion* qu'Arnoul Greban écrivit vers 1450. Arnoul Greban était né au Mans vers 1420; il y mourut avancé en âge et pourvu de hautes charges d'Église; mais il composa sa *Passion* à Paris, où il était attaché aux écoles de Notre-Dame, et probablement sur la commande des Confrères, désireux de renouveler leur répertoire. C'est une œuvre sérieuse, bien que l'auteur, conformément à la tradition, y ait mêlé des éléments adventices où son imagination se déploie. De ces inventions de Greban lui-même, les unes, comme les scènes des bergers de la Nativité, sont d'une vulgarité que relèvent pourtant des détails gracieux; les autres, comme les scènes de diables, sont empreintes, par endroits, d'une ironie désespérée qui ne manque pas de relief; mais il en est d'autres, et ce sont celles où l'auteur s'est le plus complaisamment donné carrière, qui rebutent le lecteur : nous voulons parler des interminables scènes où les bourreaux du Christ font assaut de jovialité féroce et assaisonnent leur besogne de hideuses plaisanteries; certainement c'étaient celles qui plaisaient le plus au public d'alors; on en retrouve de semblables dans tous les mystères. Ce qu'il faut remarquer, c'est la façon scrupuleuse dont Arnoul Greban a traité le grand sujet qu'il avait à représenter; il s'est piqué d'être bon théologien et narrateur orthodoxe; il n'a presque rien emprunté aux sources apocryphes, et s'est borné à mettre en dialogue les récits des Évangiles canoniques, en s'efforçant d'en concilier de son mieux, où besoin était, les contradictions de détail. Ce

qu'il développe le plus volontiers, ce sont les parties de raisonnement et d'éloquence, comme la harangue de Jean Baptiste, les objections des docteurs juifs et les arguments qui leur sont opposés, les discours et les leçons de Jésus. Fidèle à une tradition qui remonte haut, il encadre son ample drame entre deux scènes qui se passent au ciel : Paix et Miséricorde demandent à Dieu de pardonner au genre humain la faute originelle, mais Vérité et Justice s'y opposent, l'homme étant hors d'état de fournir une satisfaction adéquate, que seul Dieu lui-même pourrait se donner en devenant homme; l'une des personnes de la Trinité se résout à ce sacrifice volontaire, et, une fois sa vie terrestre terminée par la mort expiatoire, sa descente aux enfers et sa rentrée au ciel, Justice et Vérité embrassent Paix et Miséricorde (suivant l'interprétation d'un verset de psaume qui était de tradition dans la théologie orthodoxe), et ainsi l'harmonie est rétablie au ciel et sur la terre. On ne peut méconnaître la grandeur d'une telle conception et l'intérêt qu'elle ajoute à tous les épisodes du drame. Mais le drame considéré en lui-même mérite à peine ce nom, puisque la lutte en est absente, qui justement fait le fond de toute œuvre dramatique. Les diables, il est vrai, essaient de contrarier le projet divin, mais il est trop clair qu'ils ne sauraient y réussir, et Greban, pas plus qu'aucun de ceux qui ont essayé de mettre à la scène la vie du Christ dans le sens orthodoxe, n'est arrivé à se dégager de la contradiction que renferme le rôle joué par les diables dans la mission de Jésus : suggé-

rant à Judas sa trahison, ils amènent précisément ce qu'ils redoutent le plus, la mise à mort du Fils de Dieu et la rédemption du genre humain; c'est ce qu'ils reconnaissent trop tard; toutefois Greban n'a pas osé aller jusqu'à dire, comme d'autres auteurs de mystères, que Dieu avait tenté les diables en se cachant sous la forme humaine pour qu'ils travaillassent eux-mêmes à leur perte. Au demeurant, le rôle de Jésus manque de nuances et de vérité, et les autres rôles, pour la plupart, ne sont guère intéressants. Il faut faire exception pour trois personnages : pour Marie Madeleine, dont Greban a peint la vie mondaine assez agréablement, et avec assez de justesse la transformation soudaine à la parole du Seigneur; pour Judas, dont il a bien exprimé les tentations, d'ailleurs fort vulgaires, et la désespérance; et surtout pour Marie dont il a tenté une psychologie qu'il était extrêmement difficile d'imaginer en se renfermant dans les données du dogme; il a su rendre avec une simplicité souvent pénétrante les joies, les tendresses de la mère de Dieu; et surtout ses angoisses et ses douleurs, terminées par de surnaturelles certitudes.

203. L'œuvre de Greban eut un grand succès. Elle embrassait quatre journées ; on l'abrégea, on la remania, on la fragmenta de diverses façons, ou au contraire on l'étendit. De ces refontes la plus notable de beaucoup est celle du médecin angevin Jean Michel, représentée à Angers en 1486, et plus tard par toute

la France un grand nombre de fois, puis imprimée presque aussitôt et souvent. La *Passion* de Jean Michel ne comprend pas la Résurrection et n'en forme pas moins dix journées, grâce aux amplifications qu'elle a reçues. Ces amplifications portent surtout sur les parties accessoires et épisodiques : Jean Michel a beaucoup pris aux apocryphes; il a développé par exemple, après Greban, la légende de Judas où se retrouve la donnée de la légende antique d'Œdipe, parricide et incestueux; il a développé encore quelques inventions de Greban, que Greban lui-même avait à peine indiquées, comme la « mondanité » de la Madeleine et de son frère Lazare; dans Michel ceci fournit une suite de scènes de pur amusement; de même les entretiens des bergers de Greban sont devenus des pastorales dans le goût mythologique du temps. Plus poète que Greban, plus soucieux, à la différence de celui-ci, de divertir que d'édifier, Jean Michel atteint, çà et là, au pathétique : il paraît avoir inventé (car la tradition lui en fournissait à peine le germe) une scène entre la Vierge et son Fils qui est restée fameuse, et le mérite. Mais cette fertilité d'imagination a de plus fâcheux effets : les scènes de diables, de bourreaux, de voleurs, etc., ont pris chez Jean Michel une extension démesurée et le comique en est devenu plus grossier; manifestement ce qui préoccupe principalement l'auteur, c'est la magnificence, l'ampleur et la variété du spectacle : aussi bien ce furent les principaux éléments du succès « triomphant » qu'obtint sa *Passion*.

204. C'était du reste le goût du temps. Le frère même d'Arnoul Greban, Simon Greban, a écrit, peut-être avec la collaboration de son aîné, le plus vaste mystère qui existe, celui des *Actes des Apôtres*, qui compte près de 62 000 vers, emploie près de 500 personnages, et fut joué en quarante journées. Dans cette œuvre qui, suivant les légendes apocryphes des Apôtres, se transporte successivement dans les pays les plus divers du monde connu, il ne saurait être question d'unité ni de pensée centrale et dominante. Ce n'est plus absolument qu'un spectacle dont l'édification est le prétexte, mais qui vise surtout à divertir par un appareil pompeux et par le déploiement de « feintes » que nécessite l'étalage d'innombrables miracles; l'auteur cherche encore à reposer son public en multipliant les scènes familières et plaisantes. Il s'applique d'ailleurs, dans les parties sérieuses, à élever son style; il prend souvent la forme et le ton lyriques; Simon Greban est un écrivain plus ampoulé que son frère; déjà il appartient, peut-on dire, à l'école des « rhétoriqueurs », lesquels le tiendront en particulière estime.

Le mystère du *Vieux Testament* est presque aussi long que celui des *Actes des Apôtres;* mais à vrai dire ce n'est qu'une compilation de petits mystères épisodiques remontant à diverses époques, et qui ont été souvent joués séparément. Néanmoins la chaîne entière où ils sont présentés reliés les uns aux autres forme un ensemble, et nous savons que cet ensemble a été joué d'un tenant, pendant une vingtaine de jours consécutifs.

Les *Actes des Apôtres*, le *Vieux Testament* ne sont déjà plus des « mystères » au sens exact du mot : ce sont des mises en scène d'histoires édifiantes. Il faut en dire autant d'une quarantaine de mystères conservés jusqu'à nous, qui sont consacrés à des saints, généralement aux patrons des villes qui donnaient les représentations. Aucun de ces ouvrages, peut-on dire, ne se recommande par une valeur littéraire, sauf peut-être la *Vie de saint Louis* de Pierre Gringoire, qui excède notre cadre, appartenant au règne de Louis XII. La plupart ne font que reproduire la légende du saint découpée en scènes prolixes gauchement dialoguées, avec addition de bouffonneries parfois obscènes, sans omettre les facéties obligatoires des diables et des bourreaux. Ce répertoire est une riche mine de renseignements pour l'archéologie et la philologie; la littérature n'a presque rien à y relever.

205. Il faut mettre à part deux œuvres qui, pour des raisons différentes, méritent l'attention. En premier lieu, le *Siège d'Orléans* : ce mystère fut composé, au moins pour partie, quelque dix ans après la délivrance de la ville, représenté solennellement, plusieurs fois, à Orléans même, et à plusieurs reprises remanié et amplifié. Aux représentations qu'on en donna assistaient ou même prenaient part réellement plusieurs des personnages mis en scène; par là cette pièce offre un cas de dramatisation de l'histoire contemporaine, qui est unique peut-être dans notre littérature : on pense aux *Perses* d'Eschyle; par mal-

heur, entre les deux œuvres la seule ressemblance est justement qu'elles reproduisent sur la scène, au moment même, un grand événement national. Le mystère du *Siège d'Orléans*, écrit en une forme conventionnelle (les huitains), manque presque partout de l'enthousiasme et de la poésie qu'on y eût désirés ; en revanche l'auteur a fait un honnête effort pour traiter objectivement son sujet, il a rendu justice même aux Anglais ; la Pucelle naturellement joue un grand rôle, le décisif de son intervention est bien mis en lumière, et cependant l'auteur, qui avait dû voir de ses yeux cette figure extraordinaire, n'a pas su, pour la peindre, s'élever au-dessus du verbiage médiocre dont il est coutumier.

C'est Orléans encore qui vit se produire, vers le même temps, une œuvre de théâtre dont la matière est tout autre : le « mystère » de *Troie*. L'Orléanais Jacques Milet le composa en 1450-1452, donc à peu près en même temps qu'Arnoul Greban écrivit sa *Passion*. L'originalité de Milet consiste à avoir appliqué à un sujet profane la forme des représentations religieuses : ce mystère emprunté d'une fable antique, en même temps que celui du *Siège d'Orléans*, tiré directement d'une réalité prochaine, ouvrait une voie ; cette double initiative eût pu conduire, semble-t-il, à un drame à la fois national, laïque et moderne ; mais Milet, bien que son œuvre ait été très goûtée, n'eut pas d'imitateurs. L'œuvre en elle-même n'est que curieuse : l'*Histoire de Troie* de Guido Colonna (traduction latine du roman de Benoît de Sainte-More)

y est découpée en scènes, avec une certaine adresse et parfois avec talent. Le nom de Jacques Milet, qui mourut jeune et dont nous n'avons pas d'autre écrit, mérite de rester dans l'histoire du théâtre français.

206. Un théâtre français sérieux aurait pu se développer par une autre voie encore, dans le sens des *Moralités*. On appelait ainsi des pièces dont l'objet était de mettre en lumière une vérité morale; — c'est-à-dire, le plus souvent, une vérité tenant à la doctrine chrétienne. Ces pièces comportent ordinairement des personnifications, dont la plupart sont bizarres, conformément au goût du temps, et que nous avons peine à nous imaginer figurées et se mouvant sur un théâtre. Beaucoup de *moralités* ont un caractère satirique et touchent aux événements politiques du jour (signalons ici que ce genre devait fleurir surtout sous Louis XII); par là les moralités confinent aux *soties*. D'autres sont purement morales, mais avec un tour plaisant. Mais quelques-unes sont simplement la mise en scène d'une histoire ou anecdote morale avec intention didactique : telle est la *moralité de Grisélidis* (1480), d'après la célèbre nouvelle de Boccace; telle encore celle de *l'Empereur qui mit à mort son neveu*, où est représenté un acte de haute et impitoyable justice. Ces pièces contenaient le germe du drame, au sens moderne du mot; malheureusement ce germe ne s'est pas développé; cultivé, il eût pu, en même temps que la transformation profane des mystères, donner naissance à un théâtre moderne vraiment français, au lieu

que celui-ci devait naître de l'imitation servile, puis de l'adaptation laborieuse de la tragédie antique.

207. La *moralité*, nous venons de le dire, confine parfois à la *sotie*. Celle-ci a ses racines dans de vieilles coutumes du moyen âge, qui s'épanouirent surtout au xve siècle. Il se forma alors dans plusieurs villes, notamment à Paris et à Rouen, des compagnies de « fous », de « sots », de « cornards », etc., sous la direction d'un « prince », d'une « mère sotte », d'une « mère folle »; ces compagnies, à certaines époques, donnaient des représentations joyeuses, où les compagnons, vêtus de costumes grotesques, débitaient des plaisanteries satiriques et souvent licencieuses, habituellement improvisées. La sotie eut la vogue surtout à la fin du xve siècle et jusque dans le xvie. Elle eut fort souvent le caractère d'une satire politique, parfois très hardie. Les personnifications reparaissent ici, habillées en « sots » et « sottes », et livrent à la risée les prétentions, les travers et les vices. Le pouvoir usa quelquefois de ce procédé pour influencer l'opinion et attaquer ses ennemis : c'est ainsi que Pierre Gringoire devait, en 1512, pour servir la politique de Louis XII, attaquer le pape Jules II et mettre sur la scène l'Église elle-même dans le costume de « mère folle ». Souvent aussi les gouvernants s'en alarmèrent, et, sous François Ier, ils mettront un terme à ces audacieuses libertés. Le style des *soties* est généralement obscur et difficile, étant rempli d'allusions qui nous échappent. Une grande

partie de l'attrait qu'on y trouvait semble avoir consisté dans les gambades et les culbutes qu'exécutaient les acteurs, dans leurs grimaces et la bizarrerie de leurs costumes. Il faut noter d'ailleurs que le *sot*, personnage cher au public populaire, figurait souvent, soit mêlé à l'action, soit en dehors et en marge, dans les mystères et les moralités; là son rôle, consistant en facéties plus ou moins salées, était parfois abandonné à l'improvisation de l'acteur. C'est de ce type que procèdent le *gracioso* espagnol, le *clown* anglais, le *Hanswurst* allemand, certains bouffons italiens, et plus d'un personnage que l'on retrouvera dans le théâtre français jusqu'au XVIIe siècle.

208. La *farce* paraît avoir été le plus souvent, elle aussi, un élément accessoire des représentations sérieuses, soit qu'elle précédât chacune des « journées » d'un mystère, soit qu'elle servît d'intermède, soit qu'elle fût, comme dans le mystère de *Saint Martin* d'André de la Vigne, un épisode de l'action elle-même. Le mot de « farce », qui signifie proprement *mélange*, *farciture*, n'apparaît pas avant le XIVe siècle; mais il est certain que l'usage de jouer de petites scènes comiques, soit dans des réunions privées, soit devant un public, n'était jamais tombé complètement en oubli depuis l'antiquité; nous avons cité déjà, dans notre revue du XIIIe siècle, le jeu *Le Garçon et l'Aveugle;* bien qu'il n'en porte pas le titre, c'est une vraie farce, au sens où nous voyons ce mot pris au XVe siècle, c'est-à-dire une petite scène comique

empruntée à l'observation de la vie réelle. Les farces sont généralement très courtes, et se bornent à la représentation d'un épisode rapide et, pour ainsi dire, d'un « instantané »; cela mérite à peine le nom d'action. Ce sont, d'ordinaire, de menues scènes de la vie conjugale, bourgeoise ou populaire, où, comme l'on pense, les maris sont généralement bernés, mais où souvent aussi l'entêtement des femmes et leur prétention à dominer sont raillés avec verve; d'autres fois les farces ridiculisent des pédants, des fanfarons, des hypocrites, ou mettent complaisamment en scène de bons tours joués par d'adroits filous. Plusieurs appartiennent au monde judiciaire et sont sorties de la basoche, dont nous avons déjà signalé l'importance littéraire en parlant de Coquillart.

De ce nombre est la meilleure de toutes les farces du XVe siècle, véritable chef-d'œuvre en son genre, *Maître Pierre Patelin*. Cette farce célèbre se distingue de toutes les autres, non seulement par l'excellence de la composition et de l'exécution, par le ferme dessin des caractères, par le comique des situations et du style, mais encore par la consistance de la matière; beaucoup plus longue, elle développe une action véritable, ou plutôt elle combine, avec une adresse singulière, deux actions en une : le drapier Guillaume vend à l'avocat besogneux Patelin six aunes de drap; quand il vient en toucher le prix et manger l'oie que Patelin lui a promise, il trouve le compère au lit, feignant d'être moribond, assisté par sa femme, laquelle jure à Guillaume que son mari n'a pas mis le

pied dehors depuis des semaines; voilà un premier thème, qui aurait suffi à une farce ordinaire. Ce même Guillaume a un berger qui lui tue ses moutons et qu'il a fait citer devant le juge : l'avocat du berger lui conseille de faire l'idiot et de ne répondre que *bée* à toutes les questions; par ce stratagème le berger obtient d'être renvoyé de la plainte; mais à l'avocat qui lui réclame son salaire il ne répond également que *bée*, et l'inventeur de la ruse en est victime à son tour : voilà une seconde donnée qui eût, comme la première, suffi à défrayer une farce. Mais l'auteur inconnu de *Patelin* les a jointes de la façon la plus plaisante : l'avocat du berger est le même qui a escroqué le drapier, en sorte que la pauvre dupe, qui reconnaît à la barre celui qu'il vient de laisser au lit de mort, perd complètement la tête, s'embrouille dans ses deux affaires et les entremêle constamment dans ses réclamations, ce qui motive l'exclamation du juge impatient, qui sue sang et eau pour le comprendre : *Hé! revenez à vos moutons!* Cette pièce, qui s'élève fort au-dessus de toutes les farces connues, pourrait bien être cependant la plus ancienne de celles qui sont arrivées jusqu'à nous : il est très probable que Villon y fait allusion dès 1461. Ceci donnerait à penser qu'il s'est perdu une grande quantité de ces petites pièces parmi celles que vit pulluler le milieu du XVe siècle.

Cette perte est fort regrettable, car les farces, outre l'agrément des plaisanteries qu'elles contiennent, souvent fort savoureuses, sont précieuses encore pour la

connaissance des mœurs et celle du langage familier. Nous en possédons plus d'une centaine ; mais la plupart ne sont que du XVIe siècle ; il est vrai que les conventions et les qualités du genre n'ont guère changé jusqu'au moment où le genre même a disparu — et l'on en retrouve la survivance partielle jusque dans Molière. — Quelques-unes sont fort agréables, comme la farce de *Calbain* (sur l'entêtement des femmes), celle du *Cuvier* (sur leur tyrannie domestique), celle de la *Cornette* (sur leur frivolité), celle de *Georges le Veau* (qui annonce *Georges Dandin*), etc. D'autres ne sont que des ébauches presque informes. Beaucoup d'ailleurs ne nous sont connues que par de mauvaises éditions populaires, généralement très postérieures, où le texte est déplorablement altéré. Certainement il s'est fait infiniment plus de farces que nous n'en avons.

209. Aux farces il faut rattacher encore les *monologues* et les *sermons joyeux*, qu'il est parfois difficile de distinguer nettement les uns des autres, mais qui ne doivent pourtant pas être confondus. Les *sermons joyeux* sont des parodies des prédications religieuses, qui nous surprennent par leur hardiesse et leur liberté poussée souvent aux dernière limites. Ces parodies servaient souvent d'introduction à une représentation sérieuse. C'est, par exemple, le panégyrique de quelque Saint de fantaisie, comme *saint Tortu* (le cep de la vigne) ou sainte Andouille ; c'est encore le développement de quelque thème de « morale » cynique

Ce genre du reste n'est pas neuf : on en trouve quelques essais, en latin et en français, dès le XIIIe siècle.

Parmi les *monologues*, il en est qui ne font, simplement, qu'imiter les « boniments » des charlatans de foire. Et ce genre non plus n'est pas nouveau : au XIIIe siècle encore, nous l'avons rencontré; c'est le *Dit de l'Herberie* de Rustebeuf. Cependant les monologues les plus intéressants sont ceux que déclame lui-même le héros de l'aventure qui en est le sujet.

Comme pour la farce, il semble ici que le meilleur spécimen du genre en soit aussi le plus ancien. Le monologue du *Franc Archer de Bagnolet* a été écrit en 1468, à propos d'une guerre de Louis XI contre le duc de Bretagne, où les « francs archers », milice instituée par Charles VII, jouèrent un rôle peu glorieux. Cette pièce est un petit chef-d'œuvre; l'auteur a résolu le délicat problème de faire tenir dans un monologue une vraie action dramatique et la peinture d'un caractère comique sous ses divers aspects. Le franc-archer Pernot se vante de ses prouesses et de ses pilleries quand tout à coup se dresse devant lui un épouvantail de « chenevière », qui tient une arquebuse tendue, et sur la poitrine porte la croix rouge, enseigne des Bretons : Pernot épouvanté s'agenouille devant cet imaginaire ennemi, lui fait hommage, lui demande grâce, se met à réciter son *Confiteor;* mais le vent fait tourner le mannequin, et sur son dos se montre une croix blanche, enseigne des Français : nouvelle terreur, nouvelles supplications du faux brave; enfin le mannequin tombe, et Pernot s'aper-

çoit de son erreur; il redevient alors arrogant : *On se raille, ce cuidé-je, des gens de guerre!* Et il emporte triomphalement l'homme de paille. On n'a jamais, ni alors, ni de nos jours, où le monologue a recouvré passagèrement quelque faveur, trouvé moyen de le rendre, comme il est ici, vraiment dramatique : c'est toujours le simple récit, plus ou moins plaisant, d'une aventure passée, récit auquel le costume et le débit du personnage donnent seuls un caractère théâtral. Dans ce genre, Coquillart a écrit avec un esprit véritable, encore qu'un peu recherché, un monologue qui a provoqué beaucoup d'imitations; c'est un de ces galants prétentieux et un peu niais qu'avaient présentés ailleurs Martial d'Auvergne et Coquillart lui-même; il raconte plaisamment comment il s'est su tirer, non sans peine, d'une mauvaise passe où l'avait mis le retour imprévu d'un mari.

Dans l'ensemble, les farces, les soties et les monologues, qui se confondent souvent les uns avec les autres et ne forment qu'une même famille, représentent certainement un des aspects les plus curieux, les plus originaux et vivants de l'esprit français au xve siècle.

NOTES[1]

(*Avant-propos*). — On peut citer : G. Paris, *La littérature française du moyen âge*, 3e éd., Paris, Hachette, 1906 (cette esquisse ne va que jusqu'au milieu du xive siècle) ; — *Histoire de la littérature française*, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. I et II, Paris, Librairie Armand Colin, 1896-97 ; — G. Gröber, *Französische Litteratur*, dans le *Grundriss der romanischen Philologie*, herausgegeben von G. Gröber, t. II, 1re partie, 3e livraison ; — H. Suchier, *Geschichte der französischen Litteratur von den Urzeit bis zum 16. Jahrhundert*, dans la *Geschichte der französischen Litteratur* von H. Suchier und Ad. Birch-Hirschfeld (la bibliographie qui doit compléter ce beau travail n'a pas encore paru). — On peut en outre renvoyer à la première partie des histoires générales de la littérature française de MM. Saintsbury, Lanson, Brunetière, etc. — La grande *Histoire littéraire de la France*, commencée au xviiie siècle par les Bénédictins et continuée par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, compte actuellement 32 vol. in-4°, et ne dépasse pas les premières années du xive siècle.

11. — « Les clers... avaient conservé... un fragment considérable de l'antiquité classique. » — Ce qui est vrai de la littérature l'est aussi de l'art. Toute la décoration de nos vieilles églises, — statues, bas-reliefs, vitraux, peintures murales, tapisseries, — qu'elle soit consacrée à des symboles ou à des scènes, est empruntée à la tradition conservée dans les œuvres

1. Les chiffres en tête des notes renvoient aux paragraphes numérotés du texte.

latines. On est surpris, quand on analyse l'ensemble de cette production si riche en apparence, de la pauvreté d'invention et de la timidité d'innovation qui s'y manifestent. Au fond, dans toute la décoration religieuse du moyen âge comme dans toute la littérature religieuse, il n'y a presque pas un élément, surtout une idée, qui lui appartienne. Il n'y a guère d'étranger aux manuels où on conservait pieusement les formules et les récits de l'antiquité chrétienne que les figures de quelques saints modernes, comme Charlemagne, saint Thomas Becket, sainte Élisabeth; encore est-ce de livres latins qu'elles ont été prises.

20. — On trouvera beaucoup d'éléments pour la connaissance et l'appréciation de cette société dans le livre récent de M. de Marignan : *Études sur la civilisation française*. I. *Époque mérovingienne*, 2 vol., Paris, 1899.

22. — Changements de prononciation introduits dans le latin vulgaire. — Il est à noter que certains poètes rythmiques, notamment saint Augustin dans son fameux *Carmen abecedarium* contre les Donatistes, admettent, au moins en partie, la prononciation populaire (par exemple *abundantia* ne compte que pour quatre syllabes).

24. — « ... des chansons satiriques que l'autorité était obligée d'interdire ». — De ces dernières nous avons, sinon un spécimen, au moins un reflet, dans l'étrange correspondance échangée entre deux hauts dignitaires ecclésiastiques du VIIIe siècle, Importun et Frodebert, correspondance qui, par un étrange hasard, est venue s'égarer dans un formulaire. Ces deux personnages s'injurient avec une violence et une grossièreté qui montre jusqu'où étaient tombées et les mœurs et la culture ecclésiastiques, et ils le font, au moins en partie, en vers rythmiques et rimés de six syllables (en comptant à la manière française) qui nous donnent l'idée de ce qu'étaient les vers vulgaires contemporains.

25. — « *Joculares* ou *joculatores* ». — Ces mots, au sens professionnel, n'appartiennent pas au vocabulaire antique, où *jocularis* n'est qu'adjectif et *joculator* n'a que le sens de « faiseur de bons mots, plaisant ». Ils n'apparaissent pas dans le latin des clercs avant le IXe siècle (et encore d'ordinaire on les évite et on les remplace par les mots classiques, inconnus au vulgaire, *mimus*, *scurra*, *histrio*); la forme qu'ils ont en gallo-roman indique qu'ils y ont été introduits à l'époque mérovingienne

26. — Les Gots du midi avaient même une véritable littérature si, comme il est probable, ils avaient adopté les livres traduits ou composés par Ulfila et son école pour les Gots de l'Orient; mais cette littérature dut disparaître quand ils renoncèrent à l'arianisme. Les Francs et les Bourgondions n'avaient pas appris à écrire leur langue; ils se servaient du latin pour rédiger leurs lois et les ordonnances de leurs princes.

27. — *Huon de Bordeaux*. — Voy. *Romania*, t. XXIX (1900), p. 209-219. — Le nom du forgeron merveilleux *Gualand*, qui apparaît souvent dans notre épopée, est évidemment celui du forgeron divin *Waland* de la mythologie germanique; mais la persistance en est due à la tradition plutôt qu'à la poésie épique.

— « ... des poèmes dont nous pouvons recueillir quelques vestiges ». — Il semble avoir existé sur les aventures du roi d'Austrasie Dagobert II († 679) un poème roman qui était encore connu au XIe siècle (voy. Longnon, dans *Romania*, t. XXIX, p. 489-500). — Quant au nom de *Brunehaut*, conservé dans la mémoire populaire comme celui de la puissante reine qui a construit les routes romaines (que Brunehaut avait sans doute restaurées), il paraît être simplement traditionnel et non proprement épique.

29. — « ... en latin grammatical et en hexamètres ». — Dans les paroles prêtées à saint Remi par Grégoire de Tours, *colla Sicamber* forment certainement les deux derniers pieds d'un hexamètre.

— « la nation française... y est toujours présentée comme soutenant la cause de Dieu. » — Voy. le prologue bien connu de la loi salique.

30. — Il est possible qu'on ait un témoignage de l'ancienne rivalité entre la Neustrie et l'Austrasie dans la singulière introduction des *Saisnes* de Jean Bodel, où les barons *herupois* (ce sont les Français du nord-ouest), refusent de payer le tribut que Charlemagne veut leur imposer.

— Charles Martel et Charlemagne. — Voy. *Orson de Beauvais*, publié par G. Paris (Paris, 1899), p. LXVII.

33. — « Les chants lyrico-épiques pouvaient être composés et chantés par les guerriers eux-mêmes ». — Nous voyons dans le poème anglo-normand de *Horn*, issu d'un poème saxon, Horn chanter sur la harpe un « lai », c'est-à-dire ici précisément une chanson lyrico-épique, dont il est lui-même le héros.

35. — « Le roman était d'ailleurs à peu près identique à lui-même par toute la France. » — On peut citer comme traits distinctifs, au nord : le changement de *a* tonique libre en *é* (ou après palatale en *ié*), atone en *e*, la réduction de *au* à *o*, la diphtongaison de tout *e* et *o* tonique libre (bref ou long), la nasalisation des voyelles devant *m*, *n* suivies de consonnes, la réduction de *p*, *t*, *c* non appuyés à *v*, *dh*, *g*, les premières personnes du pluriel en *-oms* et les deuxièmes en *-ez* à toutes les conjugaisons, les troisièmes personnes du pluriel du présent d'*habere*, et, par suite, de tous les futurs, en *-ont*, les participes de toutes les conjugaisons en *-ant;* — au midi : l'absence de l'*h* initiale d'origine germanique, le maintien de *p*, *t*, *c* non appuyés à l'étape *b*, *d*, *g*, la chute facultative de l'*n* devenue finale ou suivie d'*s*, l'absence de cas pour l'article, la chute du *t* dans les troisièmes personnes singulier où en latin il est précédé d'*e*, *i*, et dans les troisièmes personnes pluriel, les parfaits de la première conjugaison en *-ei*, la formation des participes passés en *-ut* d'après les parfaits, etc. Aux premières différences beaucoup d'autres se sont ajoutées dans le cours du temps.

91. — C'est à Bertran que V. Hugo a emprunté, à travers un intermédiaire en prose moderne, les deux épisodes dont il a fait le *Mariage de Roland* et *Aymerillot*.

98. — Il faut aussi noter que chez Chrétien et à sa suite (sans qu'on puisse affirmer que l'innovation fut de lui) il se produit une modification dans la versification. Jusque-là les vers de huit syllabes accouplés par la rime l'étaient aussi par le sens, la phrase finissant toujours avec le second vers ; maintenant cette règle n'est plus observée, et la grande mode, à un moment, est même de ne faire jamais coïncider la fin d'une phrase avec celle d'un vers pair, ce qui donne au récit une allure saccadée et fatigante (voy. *Romania*, XXIII, 17 et suiv.).

101. — Pour la forme de *la Vita Nuova* Dante a sans doute été guidé par les manuscrits où les chansons du troubadour étaient mêlées de *razos* (explications) et accompagnées de biographies. Nous le remarquons ici pour dire que cette prose provençale paraît tout entière postérieure à l'époque qui nous occupe.

Premiers écrits en prose. — Nous possédons une description de Jérusalem, en bonne prose française, écrite avant 1187 : c'est le plus ancien texte français en prose, non traduit du latin,

qui nous soit parvenu (sauf quelques lignes éparses çà et là).

110. — (A la suite de l'alinéa sur l'Angleterre). — Il faut aussi noter que le petit monde gallois, où se conservait, assez altérée, la tradition de la vieille épopée nationale et où s'était formée une littérature originale, fit aussi accueil non seulement à nos chansons de geste, mais même à nos romans bretons, en vers et en prose; plusieurs furent traduits, les uns fidèlement, les autres parfois avec l'immixtion de traits pris à la tradition galloise.

— Signalons d'un mot le fait que des œuvres de cette période, et entre autres, chose vraiment curieuse, le roman de *Troie*, ont pénétré jusque dans la littérature grecque du moyen âge. Les pays slaves étaient encore trop étrangers à la culture européenne ou trop dépourvus de littérature en langue vulgaire pour entrer dans ce commerce : on retrouve cependant plus tard, en bulgare, en polonais, en russe, mais surtout en tchèque, des traductions ou imitations d'œuvres françaises du XIIe siècle.

113. — Si la poésie narrative n'a pas été plus féconde dans le midi, c'est en grande partie parce que de bonne heure la production si active du nord y avait été accueillie et satisfaisait le besoin de récits des genres les plus variés. Les innombrables allusions à des chansons de geste, à des romans qu'on a relevées chez les troubadours se rapportent pour la plupart à des ouvrages français. Quelquefois, mais rarement, on a traduit ces ouvrages en provençal; ainsi le *Fierabras* (très abrégé), le *Merlin* en prose.

146. « Les laïques prenaient plaisir à s'initier à des questions jusque-là étrangères à leur curiosité. » — Une preuve plus curieuse encore en est fournie par le travail de Jean Priorat, de Besançon, qui, en 1288, mit en vers octosyllabiques, pour un grand seigneur, la traduction en prose, faite par Jean de Meun, du *De re militari* de Végèce. Il est clair que cela ne facilitait pas l'intelligence, déjà difficile, du livre; mais la coutume était encore tyrannique.

160. — Au sujet du *Combat des Trente*, du poème de Cuvelier sur Bertrand Du Guesclin, et de la *Geste des ducs de Bourgogne*, voy. Aug. Molinier, *Les sources de l'histoire de France*, IV, n°s 3246, 3347, 3937.

161. — *Méliador*, par Jean Froissart, publié par Aug. Lon-

GNON, Paris, 1895-1899, 3 vol. in-8° (Société des anciens textes français).

— *L'histoire de Isaïe le Triste, filz Tristan de Leonois,* a été imprimée trois fois au XIVe siècle, voir BRUNET, *Manuel du libraire*, 5e éd., V, 412; il y en a un extrait dans la *Bibliothèque des romans*, mai 1776. Une analyse sommaire en a été donnée dans JACOBS et UKERT, *Beiträge zur ältern Litteratur*, III, 69, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Gotha.

— Sur le roman de *Perceforest*, composé au XVIe siècle, voy. G. PARIS, dans *Romania*, XXIII, 78.

162. — *Mélusine*, poème relatif à cette fée poitevine composé dans le XIVe siècle par COULDRETTE, publié par Francisque MICHEL, Niort, 1854, in-8°.

— Le roman en prose de *Pontus et Sidoine* a été plusieurs fois imprimé de 1478 à 1550. On l'a traduit en anglais à la fin du XVe siècle; voy. *Romania*, XV, 275; XXVI, 468 et XXXIV, 284.

— *Les lamentations de Matheolus et le « Livre de Leesce »* de JEHAN LE FÈVRE, de Resson..., par A.-G. VAN HAMEL, Paris, in-8°, 1892-1905, 2 vol. de la *Bibliothèque de l'École des Hautes-Études*. — L'original latin (*Liber lamentationum Matheoluli*), dont un manuscrit, jusqu'ici unique, a été retrouvé à Utrecht par M. van Hamel, paraît avoir été composé en 1298 (VAN HAMEL, II, CXXVI). Pour la traduction de Jehan Le Fèvre, voy. plus loin, § 166.

— Le *Miroir de l'Homme*, découvert il y a peu d'années, est publié dans *The complete works* of JOHN GOWER, edited by G.-C. MACAULAY, *The french works*, Oxford, 1899, in-8°. Cf. *Romania*, XXIX, 160.

— *Le Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles*, publié par A. de MONTAIGLON, Paris, 1854, (Bibl. elzév.). — Cf. plus loin, p. 216.

— On est convenu de donner le nom de *Ci nous dit* à un recueil de contes édifiants dont chacun commence par ces mots. Voy. *Romania*, XVI, 567.

163. — Sur GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, voy. G. PARIS, *La littérature française au moyen âge*, § 156.

— *Poésies de Gilles li Muisis*, publiées par KERVYN DE LETTENHOVE, Louvain, 1882, 2 vol. in-8°.

— *Le Ménagier de Paris* a été publié en 1846, pour la *Société*

des Bibliophiles françois, par le baron J. Pichon, 2 vol in-8°.

164. — *Le Livre du roy Modus et de la royne Ratio* a été maintes fois imprimé depuis 1486. La dernière édition, par Elzear Blaze, est de 1839.

— *L'Arbre des batailles* a été imprimé maintes fois à la fin du xve siècle et au xvie, sous le nom erroné d'Honoré Bonnor. Sur l'auteur, Honoré Bonet, on peut voir *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*, XXVII, 193, et *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LII, 265, 481. Salon, d'où il tirait son surnom, est appelé aujourd'hui Selonnet (Basses-Alpes).

— Au sujet du *Traité des monnaies* de Nicole Oresme, il faut remarquer que le texte français édité par Wolowski (1864) est une traduction postérieure à Oresme. Le texte latin, publié en appendice à cette traduction, est l'original. L'ouvrage n'a pas un caractère très personnel; les idées principales sont empruntées à Aristote.

— *Le Viandier de Guillaume Tirel dit Taillevent*, publié par J. Pichon et G. Vicaire, Paris, 1892, in-8°. Un supplément à cette édition a été publié l'année suivante par les mêmes éditeurs.

— *L'Art de dictier*, d'Eustache Deschamps est publié dans le t. VII des œuvres complètes de cet écrivain (Société des anciens textes français).

165. — N. Jorga, *Philippe de Mézières, 1327-1405, et la croisade du XIVe siècle*, Paris, 1896, in-8°.

— Divers poèmes sur le Grand Schisme, composés en 1381, ont été publiés dans la *Romania*, XXIV, 203, dans l'*Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*, t. XXXI, et à la fin du t. Ier de l'ouvrage de M. N. Valois, *La France et le Grand Schisme*, Paris, 1896, 2 vol.

166. — Le *Miroir de mariage* est publié dans le t. IX de l'édition d'Eustache Deschamps donnée par la Société des anciens textes français.

168. — *Le livre des cent ballades*, publié par de Queux de Saint-Hilaire, Paris, 1868, in-8°; supplément, 1872. Une nouvelle édition de ce recueil vient d'être publiée par G. Raynaud, 1905 (Société des anciens textes français).

169. — Un choix des poésies de Guillaume de Machaut a été publié par Tarbé, dans sa *Collection des poètes Champenois*; Pauiln Paris a donné une édition à part du *Voir dit* pour la

Société des bibliophiles françois, Paris, 1875. Sur l'auteur on peut voir Ant. Thomas, *Romania*, X, 325.

171. — *Œuvres de Froissart. Poésies* publiées par Aug. Scheler, Bruxelles, 1869-1872, 3 vol. in-8°.

172. — Sur Christine de Pisan on peut voir Raimond Thomassy, *Essai sur les écrits politiques de Christine de Pisan, suivi d'une notice littéraire et de pièces inédites*, Paris, 1838, in-8°. Trois volumes des œuvres poétiques de Christine ont été publiés par M. Maurice Roy pour la Société des anciens textes français, Paris, 1883, 1891, 1896.

173. — Le plus récent travail sur la vie d'Alain Chartier est le mémoire de M. Ant. Thomas, *Alain Chartier, chanoine de Paris, d'après des documents inédits*, dans la *Romania*, XXXIII, 387.

— Sur la *Belle Dame sans merci* et ses nombreuses imitations et réfutations, voy. la note du § 194.

174. — *Poésies complètes de Charles d'Orléans, revues sur les manuscrits, avec préface, notes et glossaire*, par Charles d'Héricault, Paris, 1874, 2 vol. in-12. — Voir aussi A. Piaget, *Romania*, XXI, 581, et Ant. Thomas, *ibid.*, XXII, 128.

175. — En 1361, Froissart présenta à la reine Philippe de Hainaut un écrit sur la bataille de Poitiers (Mary Darmesteter, *Froissart*, p. 14). — Il nous est parvenu quelques fragments de cet ouvrage, qui présentent une ressemblance frappante avec les passages correspondants du Livre I des *Chroniques* de Froissart; voy. L. Delisle, *Fragments d'un poème historique du XIVe siècle*, dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, LX, 611; Cf. Aug. Molinier, *Les sources de l'histoire de France*, IV, 10.

— *Le Livre du bon Jehan duc de Bretaigne*, par Guillaume de Saint-André, a été publié par D. Lobineau, *Histoire de Bretagne*, II, 691, et depuis deux fois réimprimé. Voy. Aug. Molinier, *Les sources de l'histoire de France*, IV, 30, n° 3123.

— *La prise d'Alexandrie*, ou *Chronique du roi Pierre Ier de Lusignan*, par Guillaume de Machaut, publiée pour la première fois, pour la Société de l'Orient latin, par L. de Mas Latrie, Genève, 1877, in-8°. Voy. Aug. Molinier, *Les sources de l'histoire de France*, IV, 111.

— Le poème du héraut Chandos sur le Prince Noir a été publié pour la première fois par O. Coxe, pour le Roxburghe

Club, 1842, in-4°, et réimprimé en 1883, par Fr. Michel; Aug. Molinier, *Les sources de l'histoire de France*, IV, 86, cf. n° 3435.

— Le *Myreur des histors*, de Jean des Prés, dit d'Outremeuse, a été publié en 7 vol. in-4° dans la *Collection de Chroniques belges*, par A. Borgnet, Bruxelles, 1864-1880. La *Geste de Liège* est publiée par morceaux dans les mêmes volumes.

— Jean de Mandeville, voy. *The Buke of John Maundevill*, being the Travels of Sir John Mandeville, knight, 1322-1356.... edited with the french text, notes and introduction by George F. Warner, 1889, in-4°, Roxburghe Club; H. Cordier, *Jean de Mandeville*, dans le *Toung pao* (*Archives pour servir à l'étude de l'histoire, des langues, de la géographie et de l'ethnographie de l'Asie orientale*), II (1891), 288.

176. — La chronique de Jean Le Bel a été publiée pour la première fois par Polain, Bruxelles, 1863, 2 vol. Une nouvelle édition, par MM. Viard et Deprez, est en cours de publication pour la Société de l'histoire de France. Cf. Aug. Molinier, *Les Sources de l'histoire de France*, IV, 4.

— Le *Miroir* des nobles de Hesbaye a été publié pour la première fois à Bruxelles, en 1673, et réimprimé depuis. (Aug. Molinier, *ouvr. cité*, IV, 91, n° 3463).

177. — La meilleure édition des *Chroniques* de Froissart est celle de la Société de l'histoire de France, commencée par S. Luce, continuée par M. G. Raynaud, et non encore achevée, Paris, 1869-1899, 11 vol. in-8°. Aug. Molinier, *ouvr. cité*, IV, 5.

178. — *Le Livre des faits et bonnes meurs du sage roy Charles le Quint* a été imprimé et réimprimé en diverses collections de mémoires [Michaud et Poujoulat, t. I; Petitot, t. V; Buchon, t. IV]. (Aug. Molinier, *ouvr. cité*, IV, 64).

— *Le Livre des faicts du mareschal Boucicaut* a été publié plusieurs fois, notamment par Buchon à la suite de son *Froissart*. L'attribution à Christine de Pisan a été proposée par Kervyn de Lettenhove. (Aug. Molinier, *ouvr. cité*, IV, 123, n° 3578).

— *Le Livre des faits de Jacques de Lalaing*, publié en dernier lieu par Kervyn de Lettenhove parmi les œuvres de Georges Chastellain, a été attribué à Jean Le Fèvre, seigneur de Saint-Remy, à Chastellain, à Antoine de La Salle. (Molinier, *ouvr. cité*, IV, 196).

179. — Sur les confréries de la Passion, on peut voir Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris, 1880, I, 412. — Pour les sources des divers mystères de la Passion et pour les rapports qu'ils présentent entre eux, on consultera utilement l'ouvrage de M. Émile Roy intitulé : *Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle*, Dijon, 1904, in-8°, et l'étude de M. Jeanroy, *Sur quelques sources des mystères français de la Passion*, dans la *Romania*, XXXV (1906), 365 et suiv.

— Sur Eustache Mercadé et ses compositions dramatiques, voir Petit de Julleville, *ouvr. cité*, I, 314; II, 416.

— *Les Miracles de Notre-Dame, par personnages*, au nombre de quarante, ont été publiés par G. Paris et Ul. Robert, pour la Société des anciens textes français, 1876-1883, 7 vol. in-8°. Ils ont été analysés par Petit de Julleville, *ouvr. cité*, II, 226.

— *Le Mystère de Griselidis*, composé en 1395, est analysé dans l'*Histoire du théâtre françois* des frères Parfait, II, 295; cf. Douhet, *Dictionnaire des Mystères*, col. 1597.

180. — *La Farce de Me Trubert et d'Antrognart* est imprimée parmi les œuvres d'Eustache Deschamps, VII, 155; cf. *ibid.*, XI, 295.

184. — Le *Girart de Roussillon* en prose n'a été imprimé qu'au xvie siècle, et sous forme abrégée. Pour les autres romans en prose, remaniements d'anciennes chansons de geste, qui se réimprimaient encore à une époque voisine de nous, dans la Bibliothèque bleue, voir Ch. Nisard, *Histoire des livres populaires* (2e édit., Paris, 1864, 2 vol.), II, 448 et suiv.; L. Gautier, *Les épopées françaises*, 2e édit., II, 548 et suiv.

186. — Sur Antoine de La Salle et ses écrits, voy. J. Nève, *Antoine de La Salle, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1903; Werner Söderhjelm, *Notes sur Antoine de La Salle et ses œuvres*, Helsingfors, 1904, in-4°, dans les *Acta societatis scientiarum fennicae*; t. XXXII; Labande, dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. LXV, 1904; G. Paris, *Le Paradis de la reine Sibylle*, dans *Légendes du moyen âge*, p. 67 et suiv.

187. — Le roman de *Paris et Vienne* a été publié en 1835 par M. de Terrebasse, et tout récemment, 1904, à Erlangen, par M. Kaltenbacher. — *Pierre de Provence* a été maintes fois imprimé depuis la fin du xve siècle jusqu'au xixe; voir le *Manuel du libraire* de Brunet. — *Palanus* a été publié par M. de Terrebasse, Lyon, 1833.

188. — La meilleure édition de *Jean de Paris* est celle d'A. de Montaiglon, dans la Nouvelle collection Jannet, Paris, 1867; voir sur cette édition un important article de G. Paris, *Revue critique*, 1867, II, 154.

189. — L'attribution des *Cent nouvelles nouvelles* à Antoine de La Salle a été contestée par M. Nève (ouvr. cité, pp. 74 et suiv.). mais les objections de cet écrivain ont été réfutées par M. O. Grojean, *Revue de l'instr. publ, en Belgique*, XLVII (1904), 178 et suiv.

Le recueil des contes de Philippe de Vigneulles existe en son entier, en un manuscrit autographe qui appartient à un particulier, mais il n'est pas imprimé.

190-191. — On trouvera pour tous ces historiens l'indication des travaux les plus récents dans l'ouvrage cité d'Aug. Molinier. Sur Philippe de Commines notamment, voy. t. V, n° 4663.

191. — La traduction de Quinte-Curce par Vasque de Lucène, dans laquelle le traducteur a introduit des morceaux de Plutarque, de Justin et d'autres auteurs, a été étudiée, d'après un manuscrit de Gotha, dans les *Beiträge zur älteren Literatur oder Merkwürdigkeiten der Herzogl. öffentlichen Bibliothek zu Gotha*, de Jacobs et Uckert, I (1835), 373 et suiv., cf. III, 361.

193. — Sur Martin Le Franc et son *Champion des Dames* en peut voir un mémoire de G. Paris, *Romania*. XVI (1887), 383 et suiv., et *Martin Le Franc, prévôt de Lausanne*, thèse présentée à la Faculté des lettres de Genève, par A. Piaget, Lausanne, 1888, in-8°.

194. — Les nombreux poèmes qui furent composés à l'occasion de la *Belle dame sans merci* d'Alain Chartier, et le plus souvent pour la réfuter, ont été étudiés par M. A. Piaget, qui en a cité de longs extraits, dans une série d'articles de la *Romania*, XXX, 22, 317; XXXI, 315; XXXIII, 179; XXXIV, 375, 559. M. Piaget (XXXIV, 419 et suiv.), conteste, par de bonnes raisons, l'opinion courante, adoptée par A. de Montaiglon, le dernier éditeur de l'*Amant rendu cordelier à l'observance d'Amour*, et par G. Paris (ci-dessus, p. 260), selon laquelle cet ouvrage serait l'œuvre de Martial d'Auvergne.

195-197. — Sur François Villon, voy. surtout le livre de Gaston Paris, *François Villon*, Paris, 1901, publié dans la collection des Grands Écrivains de la France; cf. le même, *Villoniana*, dans *Romania*, XXX, 353 et suiv.

198. — G. Paris a publié, dans le t. CI des *Travaux de l'Académie de Reims*, une lecture, faite à cette Académie en 1897, intitulée *Le poète Guillaume Coquillart, chanoine et official de Reims*, 13 p. in-8°.

— Sur Éloi d'Amerval, voy. le *Catalogue de la Bibliothèque J. de Rothschild*, t. I, n° 457.

199 et suiv. — Sur les Mystères français en général, voy. Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris, 1880, 2 vol. in-8°; Sepet, *Le drame chrétien au moyen âge*, Paris, 1878; le même, *Le drame religieux au moyen âge*, Paris, 1903. Sur la façon dont ils étaient représentés (§ 200), G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Paris, 1906.

202. — Sur Eustache Mercadé, voy. ci-dessus § 179 et la note. — Sur la *Passion d'Arras*, voy. le *Mystère de la Passion*, texte du ms. 697 de la bibliothèque d'Arras, publié par J.-M. Richard, Arras, 1893, gr. in-8°.

— Le *Mystère de la Passion*, d'Arnoul Gréban, publié par G. Paris et G. Raynaud, Paris, 1878, gr. in-8°.

203. — Jean Michel, auteur des Mystères de la *Passion* et de la *Résurrection* n'est pas facile à distinguer de deux homonymes qui vivaient à la même époque; voy. Petit de Julleville, *Les Mystères*, I, 325 et suiv. Sur les deux mystères, cf. le même ouvrage, II, 437 et 446.

204. — *Les Actes des Apôtres*; voy. Petit de Julleville, II, 461.

— *Le Mistère du Viel Testament*, publié avec introduction, notes et glossaire par le baron James de Rothschild et Em. Picot, 5 vol., 1878-1891 (Société des anciens textes français).

205. — *Le mystère du siège d'Orléans*, publié pour la première fois par Fr. Guessard et E. de Certain, Paris, 1862, Collection des Documents inédits.

— Pour les nombreuses éditions du Mystère de Jacques Milet, voy. Brunet, sous *Destruction de Troye la grant*. M. E. Stengel en a publié une reproduction autographique, d'après la première édition (Paris, 1484), en 1883. Cf. le *Catalogue de la Bibliothèque J. de Rothschild*, II, 16.

207. — E. Picot, *La Sottie en France*, dans la *Romania*, VII (1878), 236-326. M. Picot a commencé un *Recueil général des*

Sotties dont les deux premiers volumes ont paru (1902 et 1904 Société des anciens textes français).

208. — *Recueil de farces, sotties et moralités du XVe siècle*, publié par P.-L. Jacob, bibliophile, Paris, 1859 (*Bibliothèque gauloise*). — *Nouveau Recueil de farces françaises des XVe et XVIe siècles*, publié par E. Picot et Chr. Nyrop, Paris, 1880.

209. — E. Picot, *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, dans la *Romania*, XV, 358; XVI, 439; XVII, 207. — Sur le *Franc archer de Bagnolet*, voir XVI, 518.

INDEX

Les numéros renvoient aux pages. Les noms de personnages sont en CAPITALES, les noms d'ouvrages en *italiques*, les autres noms (pays, lieux, genres littéraires, etc.), en romaines.

A

ABAILARD, 65.
Actes des Apôtres, 84, 278.
Adam (*Représentation d'*) 149.
ADAM DE LA HALLE, 179, 192, 201.
ADENET LE ROI, 174, 175.
AÉLIS DE CHAMPAGNE, 94, 163 167.
AÉLIS DE LOUVAIN, 81, 83, 139.
Aie d'Avignon, 100.
AIMERI (Comte de Narbonne), 53.
Aimeri de Narbonne, 102.
Aimon, 99.
AIMON DE VARENNE, 124.
Aïoul, 104.
Aiquin, 99, 105.
Aix-la-Chapelle, 60.
ALAIN CHARTIER, 219, 222, 227, 229, 253, 259, 264.
ALAIN DE LILLE, 199.
Alba, 90.
ALBÉRIC DE BRIANÇON 81, 82.
ALBERICH, 33, 99, 106, 137.
ALE DE BLOIS, 163.
Alexandre, 81, 137, 176, 213, 255.
ALEXANDRE DE BERNAI, 82, 124.
ALIÉNOR DE GUYENNE, 92, 93 108, 139, 162, 166.
Aliscans, 105, 137.
Allégorie, 186, 195.
Allemagne, 138, 161.
Amadas, 124.
Amadis, 136.
Amant rendu cordelier à l'observance d'Amour (*l'*), 260.
AMBROISE, 141.
Ami et Amile, 104.
ANDRÉ (le chapelain), 111, 154, 194, 197.
ANDRÉ DE COUTANCES, 151.
ANDRÉ DE LA VIGNE, 283.
Ange et l'Ermite (*l'*), 146.
Angers, 276.
Anglais, 280.
Angleterre, 3, 77, 136, 175, 213, 233, 235.
Anglo-normande (poésie), 215.
Anjou, 69, 163.
ANNE DE BRETAGNE, 250.
Anseïs de Carthage, 98.
Antioche (*chanson d'*), 67, 142.
ANTOINE DE LA SALE, 244, 246, 248, 250.
Apollonius de Tyr, 104.

Apparition de Jean de Meun, 218.
Arbre des batailles (*l'*), 217.
Argenton, 254.
Arioste, 135.
Aristophane, 203.
Aristote, 172, 217.
Arnaud Daniel, 159.
Arnoul de Flandre, 54.
Arras, 179, 190, 194, 201, 273.
Arrêts d'amour, 260.
Arthur (de Bretagne), 77, 78, 79, 111, 115, 119, 213.
Arthur (*cycle d'*), 213.
Artois, 102, 105, 166, 167.
Aspremont, 97.
Assonance, 30, 48, 50, 96, 97, 126.
Athis et Porphirias, 124.
Auberée, 129.
Auberi le Bourguignon, 103.
Auberon, 100.
Aucassin et Nicolette, 117, 125, 127, 186, 205.
Audefroi le Batard, 164.
Audigier, 203.
Aventures, 77, 111 (*voy.* Romans d'aventure).
Averroès, 172.

B

Bâle (Concile de), 258.
Baligant, 70.
Ballade, 221, 224, 228, 261.
Barthélemi, reclus de Molliens, 151.
Basin, 98.
Baude (Henri), 265.
Baude Fastoul, 168.
Baudouin de Flandre, 145.
Baudouin de Sebourg, 19, 211.
Baudouin de Condé, 194.
Baudri de Bourgueil, 66.
Bayard (le cheval), 99.
Beaudous, 174.
Beauvais, 85.
Beauvaisis, 82.
Bedwer, 77.
Béguines, 192.
Belgique wallonne, 51.
Bel inconnu (*le*), 115.
Belle Dame sans merci (*la*), 228, 260.
Benoit (auteur de la *Vie de saint Brendan*), 81.
Benoit, de Sainte-More, 108, 139, 256.
Bernard, 53.
Bernard de Ventadour, 158, 159, 162, 163, 164.
Béroul, 116.
Berri, 52.
Berte au grand pied, 98, 174.
Bertolai, 55.
Bertran, 53.
Bertran de Bar-sur-Aube, 102.
Bertran de Born, 160.
Bertrand du Guesclin, 212.
Besant de Dieu, 152.
Bestiaire, 83, 152, 194.
Bible (*la*), 146.
Bibles (poèmes moraux), 152.
Blancandin, 125.
Blondel, 186.
Blondel de Nesle, 165.
Boccace, 109, 239, 250.
Boèce, 50, 151.
Bojardo, 135.
Boniface viii, 172.
Bourbon (duc de), 262.
Bourgeois, 216.
Bourgeois de Paris (*chronique du*), 252.
Bourgogne, 209, 258, 259.
Bourgondions, 8.
Bourguignons, 65, 76.
Bovon de Hampton, 105.
Bretagne, 52, 69, 79, 110.
Bretagne (matière de), 8, 76, 79, 111, 114, 174.

Brétigny (traité de), 208.
Breton (langage), 76.
Bretons, 77.
Bréviaire des Nobles (*le*), 229.
BRUNET LATIN, 118, 188.
Buisson de jeunesse (*le*), 225.
BUNYAN (John), 154.
Byzance, 127.

C

Calbain (farce de), 286.
Cantares de gesta, 136.
Cantique des Cantiques (*le*), 84.
Carolingienne (époque), 56.
Catalogne, 74, 156.
CATON (*Distiques* du Pseudo-), 151.
Celtiques (contes), 8.
Cent Nouvelles nouvelles (*les*), 248, 251.
CERCAMON, 89.
CÉSAR, 177.
César (roman de), 176.
Champagne, 82, 105.
Champion des Dames (*le*), 257.
CHANDOS, 232.
Chansons à personnages, 164.
Chansons de caroles, 164.
Chanson de croisade, 166.
Chansons de danse, 40, 87.
Chansons de geste, 8, 18, 39, 40, 68, 96, 106, 212, 245.
Chansons de mai, 104.
Chansons de toile, 40, 86, 164.
Chansons satiriques, 86.
Chanteclair le coq, 182.
Chantefable, 125.
CHARLEMAGNE, 41, 43, 46, 52, 53, 55, 60, 68, 69, 70, 73, 74, 99, 174.
CHARLES II, LE CHAUVE, 51, 56, 60, 99, 100.
CHARLES V, 208, 209, 211, 217, 226.
CHARLES VI, 208, 224.
CHARLES VII, 207, 228, 252, 258, 273.
CHARLES VIII, 242, 250, 254, 273
CHARLES D'ANJOU, 179, 202, 204
CHARLES D'ORLÉANS, 222, 229, 230, 259, 262.
CHARLES LE TÉMÉRAIRE, 243 254.
CHARLES MARTEL, 36, 45, 60, 74, 97, 99, 100.
Charroi de Nimes, 75.
CHARTIER (Alain), voy. ALAIN CHARTIER.
Chartres, 65.
CHASTELLAIN (Georges), 244, 252, 256.
Chatelain de Couci (*le*), 175.
Chatelaine de Vergi (*la*), 175.
Châtillon-sur-Loire, 76.
CHAUCER, 109, 137.
Cheval enchanté (*le*), 175.
Chevalerie, 64.
Chevalier délibéré (*le*), 257.
Chevalier au Cygne (*le*), 104.
CHILDERICH, 32.
Chimai, 235.
CHLODOVECH, 32, 35, 53, 55.
CHRÉTIEN DE TROIES, 110, 112, 113, 117, 120, 148, 154, 166.
CHRISTINE DE PISAN, 200, 220, 222, 226, 227, 252.
Chronique du Prince Noir (*la*), 232.
Chroniques de Froissart, voy. FROISSART.
Chroniques de Saint-Denis, 185.
CHROTHILD, 35.
Chypre, 181.
Ci nous dit, 214.
Cité des Dames (*la*), 220.
Claris et Laris, 174.
Cléomadès, 175.
Clérical (monde), 6.
Cligès, 110, 121.

Clopinel (Jean), *voy.* Jean de Meun.
Clown, 283.
Combat des Trente (*le*), 212.
Comedias espagnoles, 267.
Commines (Ph. de), 244, 252, 254.
Comput ecclésiastique (*le*), p. 83.
Comte d'Anjou (*le*), 176.
Comte de Poitiers (*le*), 124.
Comtesse de Pontieu (*la*) 176.
Confréries de la Passion, 238, 266.
Congés (*les*), 168.
Conon de Béthune, 166, 167.
Constantinople, 166.
Contes, 127.
Contes dévots, 146, 177.
Coquillards, 265.
Coquillart (Guillaume), 265, 284, 288.
Cornards. 282.
Cornette (farce de la), 286.
Coudrette, 214.
Couronnement de Louis, 74.
Couronnement de Renard, 178.
Cours d'amour, 260.
Courtois (amour), 89.
Courtois (art), 155.
Courtois (esprit), 87, 135, 168, 193, 217,
Courtois d'Arras, 205.
Crétin, 257.
Croisade d'Albigeois (*chanson de la*), 181.
Croisades, 67, 85, 97, 104, 143, 150.
Cuvelier, 212.
Cuvier (farce du), 286.
Cymbeline, 124.
Cyropédie (*la*), 256.

D

Dames du temps jadis (ballade des), 264.
Daniel, 85.
Dante, 118, 135, 154, 159, 172, 226, 259.
Darès, 109.
Dauphiné, 208.
Dauphinois, 82.
David, 139.
Débats, 87, 205, 222, 228, 229.
Décaméron (*le*), 250.
Déesse Vénus (*la*), 155.
Denis (Saint), 239.
Deschamps (Eustache), *voy.* Eustache Morel.
Dialectes, 49, 66, 90.
Dialogue de l'âme et du corps, 84.
Dictys, 108.
Didactique (littérature), 214.
Dit de l'herberie, 189, 205, 287.
Dits, 189, 229.
Dits moraux, 194.
Divinations (*des*), 217.
Dominique (ordre de saint), 172.
Dolopathos, 128.
Donat provençal, 161.
Doon de Mayence (*geste de*), 96, 100.
Doon de Nanteuil, 100.
Douin, 128.
Dramatique (poésie), 201.
Droits nouveaux (*les*), 266.
Du Guesclin, 279.
Durmart, 115, 121.
Durpain (Jean), 220.

E

Édouard III, 234.
Eliouse, 104.
Elnon (abbaye d') ou de Saint Amand, 48.
Éloi d'Amerval, 266.
Empereur Constant (*l'*), 124.
Empereur orgueilleux (*l'*), 146.

Empereur qui mit à mort son neveu (l'), 281.
Endit (Foire de l'), 73.
Enéas, 108, 137.
Enéide, 108.
Enfances Guillaume (les), 102.
Enfants changés en cygnes (les), 104.
Envoi (de la Ballade), 221.
Epinette amoureuse (l'), 225.
Épique (poésie), 4.
Épître farcie sur Saint Étienne, 84.
Épopée, 7-9, 38-40, 52-61, 67-76, 96-106, 173-174, 211-212.
Épopée carolingienne, 58.
Épopée individualiste, ou féodale, 52.
Épopée nationale, ou royale, 52, 76.
Eracle, 124.
Erec, 110, 111.
Ernaud, 53.
Ernoul, 145.
Escanor, 174.
Eschyle, 279.
Escoufle (l'), 124.
Espagne, 136, 161, 178.
Estrif de fortune et de vertu, 258.
Étienne de Fougères, 153.
Eustache, prieur de la Fontaine Notre-Dame, 177.
Eustache Mercadé, 239.
Eustache Morel, dit des Champs, 218, 220, 222, 223, 226, 240.

F

Fableaux, 79, 127, 129, 177, 214.
Fablel de dieu d'Amour, 155.
Fables, 131.
Faide, 57, 103.
Farce, 204, 283, 286, 288.
Fauvel, 178.
Feintes (au théâtre), 270, 272, 278.
Féodalité, 64.
Fergus, 114.
Fierabras, 74, 98, 245.
Flamenca, 175.
Flandre, 51, 211.
Floire et Blanchefleur, 122, 127.
Floovenc, 34, 75.
Florent et Octavien, 97.
Floriant et Florette, 121.
Florimont, 124.
Floris, 174.
Foi d'Agen (vie de sainte), 147.
Folklore, 128, 132.
Foucon de Candie, 101.
Fous, 282.
Franc Archer de Bagnolet (le), 287.
France (matière de), 246.
Franche-Comté, 51.
Franciens (poèmes), 84.
François Ier, 273.
François (ordre de saint), 172.
Francs, 8.
Frédéric II, 181.
Froissart (Jean), 212, 222, 225, 229, 234, 235, 237, 252.

G

Gace Brulé, 165, 167.
Gaidon, 100, 105, 173.
Gaie science (la), 218.
Galaad, 119.
Galeran de Bretagne, 123.
Galiers, 174, 245.
Gand, 79.
Ganelon, 69, 701.
Garçon et l'Aveugle (le), 283.
Garin, Lyonnais, 261.
Garin de Monglane, 102.
Garin de Monglane (geste de), 97, 101.

Garnier de Pont-Sainte-Maxence, 140.
Gascogne, 52.
Gaston Phébus, comte de Foix, 217.
Gaucelm Faidit, 162.
Gaucher de Denain, 113.
Gaufrei de Monmouth, 78, 113, 139, 140.
Gautier (le Messin), 188.
Gautier d'Arras, 123.
Gautier de Coinci, 146.
Gautier de Tournai, 174.
Gautier Map, 120.
Gauvain, 77, 78, 112, 114.
Gellone, 75.
Geoffroi de Villehardouin, *voy.* Villehardouin.
Geoffroi Gaimar, 139.
Geoffroi Rudel, prince de Blaye, 89, 164.
Georges Dandin, 286.
Georges le Veau, 286.
Gerbert de Montreuil, 113, 124.
Germanique (esprit), 23.
Gerson, 200, 210.
Geste de Liège, 232.
Geste des Bourguignons, 212.
Gilles de Chin, 174.
Gilles le Muisit, 215.
Girard d'Amiens, 174, 175.
Girard de Roussillon, 33, 55, 56, 100, 102, 105, 245.
Girard de Vienne, 102.
Gliglois, 115, 121.
Godefroi de Bouillon, 104.
Godefroi de Paris, 181.
Gœthe, 133.
Gontier de Soignies, 166.
Gormond et Isembard, 71.
Gower, 214, 215.
Graal (le), 112.
Gracioso, 283.
Grand Saint-Graal, 119.
Grant Diablerie (la), 266.
Greban (Arnoul), 274, 276, 277, 278, 280.
Greban (Simon), 278.
Griseldis (jeu de), 239.
Griselidis (moralité de), 281.
Grèce, 2.
Grégoire Bechada, 68.
Grégoire de Tours, 27.
Gringoire (Pierre), 279, 282.
Guenièvra, 77.
Guerre de Cent Ans, 207, 213.
Gui de Bourgogne, 97.
Gui de Couci, 165, 167.
Gui de Nanteuil, 100.
Guido Colonna, 280.
Guichard de Beaujeu, 153.
Guibelin, 53.
Guibert d'Andrenas, 102.
Guichard III de Beaujeu, 84.
Guilebert de Berneville, 179.
Guillaume (cycle de), 56.
Guillaume (auteur du *Besant de Dieu*), 152.
Guillaume, comte de Toulouse, 45, 54, 57, 74, 75.
Guillaume IX, duc de Guyenne et comte de Poitou, 89, 162.
Guillaume Anelier, 181.
Guillaume au court nez, 54, 74.
Guillaume de Dole, 124, 164.
Guillaume de Ferrières, 167.
Guillaume de Lorris, 194, 196, 197, 200.
Guillaume de Machaut, *voy.* Machaut.
Guillaume de Palerme, 124.
Guillaume de Saint-Amour, 121.
Guillaume de Tyr, 145.
Guillaume Fièrebrace, 74.
Guillaume Figueira, 160.
Guillaume Guiart, 180.

Guillaume le Clerc, 114.
Guillaume le Maréchal, 142.
Guillaume le Roux, 140.
Guillaume Longue-Épée, 54.
Guiot de Provins, 152, 162.
Guiraud de Borneil, 159.
Guitequin, 45.
Guy de Warwick, 124.
Guyenne, 172.

H

Hainau, 33, 166, 174.
Haiton (le prince), 189.
Hanswurst. 283.
Harpe, 59.
Hastings, 76.
Havelok, 124.
Heine (Henri), 225, 230.
Heldri, 60.
Hélie de Boron, 120.
Hélinand, 151.
Henri Ier, roi d'Angleterre, 86, 94, 139, 162.
Henri II Plantegenêt, 92, 94, 162.
Henri d'Andeli, 156, 192.
Henri de Valenciennes, 144.
Henri de Veldeke, 137.
Herbert, 128.
Herbert le duc, 102.
Hilaire, 85, 150.
Hildebert, 66.
Hippomédon, 123.
Histoire, 7, 138-145, 180-186, 231-238, 252-255.
Histoire de Charles VII, 252.
Histoire de Terre sainte, 145.
Histoire des Anglais, 139.
Histoire des Rois de Bretagne, 89.
Histoires (de Shakespeare), 267.
Histoires de Troie, 256.
Histrions, 31.
Hlodoving, 75.
Honoré Bonet, 217, 218.
Horloge amoureuse (*l'*), 225.
Horn, 175, 214.
Horn et Rimenhild, 105.
Hugon, 33.
Hugues Capet, 212.
Hugues de Berzé, 152, 166, 167.
Huitain, 228, 264, 280.
Huon de Bordeaux, 33, 55, 99, 213, 245.
Huon de Méri, 187.
Huon de Rotelande, 123.
Huon d'Oisi, 166.

I

Ibelins, 181.
Ider, 115.
Ile-de-France, 105, 108.
Ille et Galeron, 123.
Image du monde, 188.
Imitation de Jésus-Christ, 187.
Immaculée Conception, 258.
Imprimerie, 242.
Inde, 2.
Incarnation, 266, 273.
Indiciaire, 253.
Isabeau de Bavière, 227.
Isabel de Portugal, 255.
Isaïe le Triste, 213.
Iseut, 78, 116, 118, 213.
Italie, 135, 161, 172, 178.
Italie (guerres d'), 242.
Ivain, 110, 111.

J

Jacquemard Gelée, 178.
Jacques de Forest, 177.
Jacques de Hemricourt, 233
Jacques de Longuyon, 176.
Jacques de Thuin, 177.
Jaquemon Saquet, 175.
Jaufré, 115.

Jean Bodel d'Arras, 97, 149, 168, 202.
Jean Castel, 252.
Jean Clopinel, *voy.* Jean de Meun.
Jean d'Arras, 214.
Jean d'Early, 142.
Jean de Beyrouth, 182.
Jean de Bourgogne, 232.
Jean de Condé, 177, 194.
Jean de Flagy, 103.
Jean de Haute-Seille, 128.
Jean de Joinville, *voy.* Joinville.
Jean de Mandeville, 232.
Jean de Meun, 193, 198, 200, 219, 258, 259.
Jean de Montfort, 232.
Jean de Paris, 246, 249.
Jean des Prés (ou d'Outre-Meuse), 232.
Jean de Stavelot, 232.
Jean et Blonde, 175.
Jean le Bel, 233-236.
Jean le Fèvre, 220.
Jean le Maire de belges, 254.
Jean le Seneschal, 222.
Jean Maillart, 175.
Jean Michel, 276.
Jean Sarrazin, 120.
Jeanne d'Arc, 209, 227.
Jeanne de Champagne, 184, 187.
Jérusalem, 68, 143, 144, 181.
Jérusalem (royaume de), 65.
Jeu Adam, 202.
Jeu de la Feuillie, 202.
Jeu de Robin et Marion, 203.
Jeu de Saint-Nicolas, 150, 202.
Jeu du Pèlerin, 204.
Jeu liturgique, 201.
Jeux floraux, 218.
Jeux partis, 87, 90, 179, 223.
«Joculares» (ou «joculatores»), 31, 39.
Joinville (Jean de), 183, 185 255.
Jonas, 47.
Jongleurs, 10, 60, 61, 75, 96 135, 173, 177.
Jordan Fantosme, 141.
Joseph, 113, 119.
Joufroi, 125, 162.
Jourdain de Blaie, 104.
« Journées », 272, 277.
Judas, 277.
Jugements (de Marchand), 223, 226.
Jules II, pape, 282.

K

Keu, 77, 78.

L

La Chèvre, 116.
La Haie (fragment de), 53.
Laïque (monde), 6, 188.
Lais, 76, 114, 121, 123, 130, 221, 224.
Lais de Bretagne, 138.
Laisses, 34, 38, 80.
Lambert, 82.
Lambert le Tort, 82.
Lancelot, 110, 111, 118, 135, 197.
Languedoc, 208.
Lapidaire, 83.
Latin (monde), 5.
Latin grammatical, 24.
Latin vulgaire (ou roman), 24.
Landri de la Tour Landri (le Chevalier), 214, 216.
Lazare, 85.
Legs (les), 261, 262.
Liège, 151.
Liber infortunii, 220.
Limousin, 87, 88, 93, 155.
Livre de cuisine, 217.

Livre de forme de plaid, 183.
Livre de la Prison (*le*), 229.
Livre de Mandevie, 220.
Livre des Cent Ballades (*le*), 222, 229.
Livre des Manières, 153.
Livre des Quatre Dames (*le*), 228.
Livre des Rois (*le*), 117.
Livre du duc Jean de Bretagne, 232.
Longobards, 44.
Lorraine française, 51.
Lorrains (*les*), 38, 103, 105.
Lotharingie, 51.
Louanges de Notre-Dame (*les*), 260.
Louis II, 72.
Louis III, 54.
Louis IV, 54.
Louis VII, 92, 94, 131, 147, 162, 165.
Louis IX, 172, 184, 189.
Louis X, 185.
Louis XI, 248, 251-254, 262, 273.
Louis XII, 254, 273, 282.
Louis d'Allemagne, 51.
Louis d'Orléans, 227, 236.
Luc de la Barre, 86.
Luce du Gast, 120.
Lunettes des Princes (*les*), 257.
Lusignan, 214.
Lyrique (poésie), 4, 8, 85, 86, 155, 157, 164, 166, 178, 221, 222, 261.

M

Macchabées (*les*), 117.
Machaut (Guillaume de), 222, 223, 226, 228, 229, 230.
Machiavel, 254.
Macrobe, 195,
Mainet, 97.
Maisières (Philippe de), 218.
Maître Pierre Patelin, 284.
Maître Trubert, 240.
Malory, 119.
Manekine (*la*), 175, 176.
Manessier de Lille, 113.
Manfred, 204.
« Mansions », 270.
Manuel des Péchés, 187.
Marbode, 66, 83.
Marcabrun, 89, 94, 160, 162.
Marcadé, 273.
Marc de Cornouailles, 78.
Marc Pol, 189, 233.
Marie de Champagne, 94, 111, 154, 162, 163, 166.
Marie de France, 114, 131.
Marot (Clément), 200, 262.
Marot (Jean), 257.
Martial d'Auvergne, 252, 261, 262, 263, 288.
Martin le Franc, 257, 262.
Matheolus, 214, 220.
Mathieu d'Escouchi, 252.
Maugis, 99.
Méchant Sénéchal (*le*), 146.
Méliacin, 175.
Meliador, 212, 213, 225.
Mélusine, 214.
Ménestrels, 173, 186.
Meneur du jeu, 271.
Mère folle, 282.
Ménager de Paris, 216.
Méraugis, 114.
Merlin, 79, 113, 118.
Merovech, 32.
Meschinot (Jean), 257.
Milet (Jacques), 280.
Mille et une nuits (*les*), 250.
Miracles, 13, 149, 202.
Miracles de Notre-Dame, 239.
Mireur des histoires, 332.
Miroir de l'homme, 214, 215.
Miroir de mariage, 220, 224.
Miserere, 151.
Modène (cathédrale de), 78.
Modred, 77.

Molinet (Jean), 254.
Molliens-Vidame, 151, 215.
Moniage Guillaume, 75.
Monologues, 286.
Monstrelet, 252.
Montcorbier (François de), voir Villon (François).
Morale, 150-155, 194, 214-216, 256-259.
Moralités, 240, 281, 282, 283.
Mort d'Aimeri (*la*), 102.
Musique, 221.
Mystères, 13, 149, 238, 244, 266-281.

N

Narbonnais (*les*), 102.
Nativité, 239.
Néerlandais, 137.
Nicolas de Clamenges, 210.
Nicole Bozon, 187.
Nicole de Margival, 194.
Nicole Oresme, 217, 218.
Nithard, 51.
Nivard, 79.
Normands, 65, 76.
Normands (poèmes), 84.
Norvège, 138.
Notre-Dame (écoles de), 274.
Nouveau Renard (*le*), 178.
Novalese, 258.

O

Œdipe (légende d'), 107, 277.
Oger (le franc), 44, 57.
Oger le Danois, 55, 99, 245.
Olivier, 70.
Olivier de la Marche, 252, 257.
Ordre de chevalerie (*l'*), 194.
Orléans, 65, 279, 280.
Orléans, *voy*. Charles et Louis (d').
Ortnit, 33.
Otinel, 97.
Ovide, 110, 197, 198.

P

Palamède, 119.
Palanus, comte de Lyon, 249.
Palestine, 82.
Pamphile, 197.
Panthère d'amour (*la*), 194.
Paradis d'amour (*le*), 225.
Paradis de la reine Sibille (*le*), 247.
« Parc », 270.
Parement des Dames (*le*), 257.
Paris, 82, 243, 274.
Paris et Vienne, 249.
Parlement de Paris, 273.
Parténopeu de Blois, 123, 138.
Passion (*la*), 80, 238, 266, 273, 274, 277.
Pastorela, 90.
Pastoure (*la*), 237.
Pastourelles, 164, 168.
Patelin, 284, 285.
Pèlerinage de Charlemagne, 72, 249.
Pèlerinage de l'âme, 215.
Pèlerinage de l'homme, 154.
Pèlerinage de Jésus-Christ, 215.
Pendus (ballade des), 265.
Pépin le Bref, 37, 74, 103, 106.
Perceforest, 213.
Perceval, 110, 112, 113, 119, 246.
Perlesvaus, 119.
Petit Jean de Saintré, 246, 247, 248.
Petit Saint-Graal, 119.
Pétrarque, 159, 231, 249.
Philippe II Auguste, 92, 131.
Philippe III, 186, 191, 205.
Philippe IV le Bel, 172.

Philippe de Beaumanoir, 174.
Philippe de Hainau, 234.
Philippe de Novare, 178, 181, 183, 185.
Philippe de Thaon, 83.
Philippe de Vitri, 222.
Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 251, 253, 255, 258.
Philippe Mousket, 180.
Picardie, 72, 102, 105.
Pierre cardinal, 160.
Pierre de la Broce, 205.
Pierre de la Sippade, 249.
Pierre de Nesson, 260.
Pierre Moniot, 168.
Pierre Vidal, 162.
Pierre de Provence et la Belle Maguelonne, 249.
Placide et Timéo, 188.
Plaidoyer de la Simple et de la Rusée, 266.
Poème moral, 151.
Poitou, 52, 86, 100, 106.
Pontus et Sidoine, 214.
Portugal, 136, 161.
Prise d'Alexandrie (*la*), 232.
Prise de Cordoue (*la*), 102.
Prose française, 95, 181.
Protésilaus, 123.
Prouesse, 154, 236.
Provence, 51, 156, 172, 208.
Prudence, 153, 187, 194.
Psyché, 123.
Pui Notre-Dame, 156, 168.
« Puis », 179, 221.
Pulci, 70, 135.

Q

Quadriloge invectif (*le*), 219.
Quatre âges d'homme (*les*), 183.
Quatre fils Aimon (*les*), 245.
Quatre offices (les), 240.
Quête du Saint-Graal, 119.
Quinte-Curce, 255,
Quinze joies de mariage (les), 247.

R

Rabelais, 199, 262, 265.
Raimbaud, seigneur d'Orange, 156, 159.
Raimbert, 99.
Raimon Vidal, 160.
Rainfroi, 60.
Rainouart, 101.
Raoul de Cambrai, 55, 103, 173.
Raoul de Houdan, 114, 153, 154, 187.
Raoul de Soissons, 179.
Razos de trobar, 160.
Rebours de Matheolus, 220.
Rédemption, 239.
Réforme, 242.
Refrain, 165.
Regnier (Jean), 261.
Reims, 65.
Religieuse (littérature), 12, 48-50, 80-81, 146-154, 186-187, 214-215, 238-240, 266-279.
Renaissance, 242, 256.
Renard (*contes de*), 79.
Renard (cycle de), 177.
Renard (*roman de*), 131, 136. 182.
Renard contrefait, 178.
Renaud, 57.
Renaud, auteur de *Galeran*, 123.
Renaud de Beaujeu, 115.
Renaud de Montauban, 37, 55, 99.
Renaud de Sablé, 167.
Renier, 102.
Résurrection, 201, 266, 273.
Rhétoriqueurs (les), 278.

Richard, (le pèlerin), 67,
Richard Cœur de Lion, 141.
Richard de Barbézieux, 156, 162.
Richard de Fournival, 194.
Richeut, 129, 130.
Rime, 30, 50, 96, 97, 158.
Robert de Béthune, 145.
Robert de Blois, 174, 193.
Robert de Boron, 112, 117, 119.
Rorert de Clairi, 144, 183.
Roi (*geste du*), 96.
Roi Louis (*le*), 54, 56, 71, 81.
Roi Louis (chanson du), 98.
Roi Modus et la reine Ratio (*le*), 217.
Roland, 44, 57, 70.
Roland (*chanson de*), 3, 71, 76, 97, 127, 138.
Romaine (tradition), 2.
Roman, langue romane, 26, 27, 40.
Roman de Charité, 151.
Roman de la Rose, 15, 19, 194, 198, 200, 215, 218, 220, 223, 230.
Roman des ailes de Prouesse, 154.
Roman des Français, 151.
Romanisation, 21.
Romans antiques, 106, 107.
Romans bretons, 106, 104, 117, 174, 212.
Romans d'aventure, 106, 109, 120, 174, 213.
Romans en prose, 213, 248.
Roncevaux, 69.
Rondeau, 221, 224, 228, 261.
Ronsard, 256.
Rote, 59, 76.
Rouen, 80.
Runeberg, 228.
Rustebeuf, 177, 189, 190, 192, 199, 201, 205.
Rusticien de Pise, 174,

S

Saints (*Vies de*), voy. *Vie*.
Saint-Martin (mystère de),
Saint-Nicolas, 85.
Saint-Nicolas (miracle de), 239.
Saint-Tortu, 286.
Saisnes (*chanson des*), 97,
Salade (*la*), 247.
Salle (*la*), 247.
Saragosse, 69.
Sarrasins, 61.
Satire, 4, 7, 151, 186-193, 219-221.
Saucourt (bataille de), 54, 71.
Savari de mauléon, 156.
Saxons, 76, 77.
Schisme (grand), 209, 218.
Sebile, 98.
Senhal, 158, 165.
Serments de Strasbourg, 51.
Sirmon, 84, 153.
Sermons joyeux, 286.
Shakespeare, 109.
Sidrac, 188.
Siège de Barbastre, 102.
Siège d'Orléans (mystère du), 279.
Sirventes, sirvenz, serventois, 90, 160, 163, 180.
Somme le Roi, (*la*), 186.
Songe de Scipion, 195.
Songe du Verger, 218.
Songe du Vieil Pèlerin, 218.
Sotie, 282, 288.
Sots, 282.
Sottes chansons, 180.
Sponsus, 85.
Stace, 107.
Strophes, 152, 158, 165, 215, 221.
Suisse romande, 51.
Syrie, 181.

T

Table ronde, 111, 177, 187, 190, 247.
TAILLEFER, 76.
Templiers, 172, 178.
Tençons, 87.
Testament (*le Grand*) de Villon, 244, 261, 263, 265.
Théâtre (organisation du), 266-274.
Théâtre religieux, 85, 149, 270.
Thèbes (roman de), 106, 168, 123.
Théophile (*miracle de*), 201.
THOMAS, 105, 116.
THOMAS ERIER, 180.
TIBAUD, comte de Champagne, roi de Navarre, 179.
TIBAUD DE BLAIZON, 167.
TIBAUD DE VERNON, 80.
Tombeur Notre-Dame (*le*), 146.
Tornada, 89.
Touraine, 106, 263.
TOUR LANDRI (LANDRI DE LA), *voy.* LANDRI.
Tournai, 204.
Tournoi de Chauvenci (*le*), 190.
Tournoi de l'Antéchrist, 187.
Tournoi de Ham (*le*), 190.
Tournois, 66.
Tours, 65.
Traductions, 11, 211, 255.
Traité des Monnaies, 217, 218.
Trésor (*le*), 188.
Trinité (hospice de la), 269.
TRISTAN, 78, 115, 116, 213.
Tristan, 118.
Trobar clus, 159, 165.
Trobar leugier, 159.
Troie (histoire de), 280.
Troie (mystère de), 280.
Troie (roman de), 108.
TROÏLUS, 109.
Troubadours, 89, 155, 159, 161, 163, 167.
Trouveurs, 88, 167.
Trubert, 128.
TURPIN, 70.
Turpin (*chronique de*), 145.

U

Université de Paris, 172, 199, 208, 261.

V

Valentin et Orson, 245.
VASCO DE LUCENA, 255.
Vengeance de Jésus-Christ, 239.
Verdun (traité de), 51.
Vers, 90.
Vers de la Mort, 151, 168.
Versification, 28, 59, 159, 161, 268.
Vie de Bouciquaut, 237.
Vie de Charles V, 237.
Vie de Jacques de Lalaing, 236.
Vie de saint Alexis, 80, 147.
Vie de saint Brendan, 81, 107.
Vie de saint Eustache, 147.
Vie de saint Georges, 147.
Vie de saint Grégoire, 107, 147.
Vie de saint Guillaume d'Angleterre, 148.
Vie de saint Jean Bouche d'Or, 147.
Vie de saint Jean le Paulu, 147.
Vie de saint Josaphat, 148.
Vie de saint Léger, 49, 80, 107.
Vie de saint Louis, 279.
Vie de sainte Catherine, 147.
Vie de sainte Élisabeth, 192.
Vie de sainte Marguerite, 147.
Vie de sainte Thaïs, 147, 151.
Vies des Pères, 177.
Vies des saints, 147.

Vie de Thomas Becket, 140.
Vielle, 59, 76.
Vieux testament (mystère du), 278.
Vigiles de Charles VIII, 252, 260.
VIGNEULLES (Philippe de), 251.
Vilains, 64.
VILLEHARDOUIN (Geoffroi de) 117, 143, 144, 183.
VILLON (François), 244, 261, 265, 284.
VILLON (Guillaume de), 262.
Violette, 124, 176.
Virelais, 224.
VIRGILE, 128.
VIVIEN, 101.
Vœux du Paon (*les*), 176.
Voie d'enfer, 153, 187, 215.
Voie de Paradis, 154, 215.
Voir dit (*le*), 223.
Voyage de Jean de Mandeville (*le*), 233.
Vrai anneau (*le*), 146.

W

WACE, 139, 141.
WADINGTON (W. DE), 187.
Waldef, 124.
Wallon (poème), 84.
WENCESLAS DE BRABANT, 212, 222.
Willehalm, 137.
WOLFRAM D'ESCHENBACH, 112, 137.

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement des éditeurs. v
Avant-propos. XI

Introduction.

Littérature parlée et littérature écrite, p. 1. — Deux sociétés, deux littératures, p. 5. — Littérature laïque, p. 7. — Littérature des clercs, p. 11. — En quel sens ces littératures sont populaires, p. 16.

I. — L'époque mérovingienne.

Fusion des « Barbares et des Romains », p. 21. — Éléments germaniques. Origines de la poésie et de la versification romanes, p. 27. — Origines probables de l'épopée, p. 31. — Charles Martel et Pépin, p. 36. — La forme épique se constitue : versification et langue, p. 38.

II. — L'époque carolingienne.

Charlemagne dans l'histoire et dans l'imagination, p. 43. — Les plus anciens textes conservés, p. 47. — Concentration de la France, p. 52. — L'épopée royale et l'épopée féodale, p. 52. — Les Jongleurs, p. 59. — Commencement des autres genres, p. 61.

III. — L'époque des premiers capétiens (987-1137).

Civilisation française du XIe siècle, p. 63. — Production épique : *Chanson de Roland; Gormond et Isembard; Pèlerinage de Charle-*

magne. Le cycle de Guillaume, p. 67. — La Matière de Bretagne, p. 76. — Fableaux; *Renard*, p. 79. — Poèmes religieux, p. 79. — Poèmes sur Alexandre, p. 81. — Poésie didactique, p. 82. — Poésie lyrique. La convention « courtoise », p. 85.

IV. — Douzième et treizième siècles, de l'avènement de Louis VII a l'avènement de Louis IX (1137-1226).

France et Angleterre. Le domaine littéraire français. Premier âge classique de la Littérature française, p. 92. — Épanouissement de la poésie épique; geste royale et gestes féodales. La rime substituée à l'assonance, p. 96. — Romans antiques, p. 106. — Romans bretons; Chrétien de Troies, p. 110. — Commencement des romans en prose, p. 117. — Romans d'aventure, p. 120. — Chante-fable d'*Aucassin et Nicolette*, p. 125. — Contes et fableaux, p. 127. — Fables. *Renard*, p. 131. — Rayonnement en Europe de la poésie narrative française, p. 133. — L'histoire écrite en vers : Wace; *Vie de Thomas Becket; Guillaume le Maréchal;* — en prose : Villehardouin, p. 138. — Poèmes narratifs religieux, p. 146. — Drames religieux : *Adam, saint Nicolas*, p. 148. — Poésie didactique, morale et satirique, p. 150. — Poésie lyrique courtoise, propagée du Limousin dans tout le midi, puis dans la France du nord. Les Troubadours, p. 155. — Poésie lyrique française, p. 164.

V. — Treizième et quatorzième siècles, de l'avènement de Louis IX a l'avènement des Valois (1226-1328).

Mouvement des idées, p. 171. — La Poésie épique supplantée par le Roman et la Nouvelle, p. 173. — La Poésie lyrique passe de la Noblesse à la Bourgeoisie. École d'Arras, p. 178. — L'Histoire : Philippe de Novare; Joinville; le Ménestrel de Reims, p. 180. — Littérature d'enseignement, p. 186. — Satire. Rustebeuf, p. 190. — Allégorie didactique. Le *Roman de la Rose*, p. 193. — Poésie dramatique. Adam de la Halle. Commencement de la Farce, p. 200.

VI. — Période de la guerre de Cent Ans (1328-1436).

L'état de guerre. Décadence, p. 207. — Fin de la poésie médiévale. Roman en prose : *Perceforest*, p. 211. — Directions nouvelles. Ouvrages moralisants et techniques, p. 215. — Satire, p. 219. — Poésie lyrique

renouvelée : la Ballade et le Rondeau. Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps, Froissart, Christine de Pisan, Alain Chartier, Charles d'Orléans, p. 221. — L'Histoire. Jean le Bel; Jean Froissart; Christine de Pisan, p. 231. — Théâtre religieux. Confréries de la Passion. Les Miracles de Notre-Dame, p. 238.

VII. — Le quinzième siècle après la guerre de Cent Ans (1436-1498).

Fin du moyen âge. La France unifiée. Renouvellement de la littérature, p. 241. — Transformation de la Fiction. Romans et Nouvelles en prose. Antoine de la Sale; *Jean de Paris*, p. 245. — Histoire. Chastellain; Commines. Éveil de la critique, p. 252. — Poésie raisonneuse. Martin Le Franc; Martial d'Auvergne, p. 256. — La poésie personnelle se dégage; François Villon, p. 261. — Éclat extraordinaire du théâtre des « Mystères ». Organisation du théâtre. Conventions, p. 266. — *Passions* d'Arnoul Greban et de Jean Michel, etc., p. 273. — Moralités; Sotiés, p. 281. — Farces et Monologues; *Patelin; Le Franc archer de Bagnolet*, p. 283.

Notes. 289

Index. 303

Imprimerie d'Éditions, 9, rue Édouard-Jacques, Paris

[illegible]

[illegible]

[illegible] de Montauban

LIBRARY
OCT
2
1986
UNIVERSITY
OF TORONTO

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PQ
151
P35
1922
c. 2
ROBA